

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**La realidad en la ficción: Las preocupaciones de los españoles
en las series de televisión (1990-2010)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Gema María Gómez Rodríguez

Directores

María Antonia Paz Rebollo
Javier Mateos Pérez

Madrid

© Gema María Gómez Rodríguez, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

PROGRAMA DE DOCTORADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**La realidad en la ficción: Las
preocupaciones de los españoles en las series
de televisión (1990-2010)**

Presentada por

Gema María Gómez Rodríguez

Dirigida por

María Antonia Paz Rebollo

Javier Mateos Pérez

Madrid, 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña., Gema María Gómez Rodríguez, estudiante en el Programa de Doctorado Comunicación audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas, de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

La realidad en la ficción: las preocupaciones de los españoles en las series de televisión (1990-2010)


y dirigida por: María Antonia Paz Rebollo y Javier Mateos Pérez

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 8 de junio de 2019

Fdo.: 

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco el apoyo, la guía, las enseñanzas y el cariño que, a lo largo de estos más de cinco años de trabajo, me ha dado mi tutora y directora de tesis, María Antonia Paz. Sin su sostén este trabajo no habría podido llevarlo a cabo, especialmente en los momentos de flaqueza. Combinar la elaboración de una investigación tan amplia como ésta, desempeñando una labor profesional no habría sido posible sin su tesón y flexibilidad. También tengo que agradecer a Javier Mateos Pérez, por sus consejos y orientaciones desde el lejano Chile, gracias a las nuevas tecnologías y en especial del correo electrónico. Enfrentarte a un trabajo tan arduo de investigación y análisis es en ocasiones un camino frustrante y tortuoso, pero también gratificante ante los objetivos que se van consiguiendo al final y el apoyo que he recibido por parte de ambos me ha permitido aprender y disfrutar de cada etapa.

A nivel personal, no puedo olvidarme del apoyo incondicional de mi compañero Adrián, el cual ha padecido junto a mi todos y cada uno de mis logros y desvelos como propios de esta tesis doctoral. También quiero mencionar a amigos de verdad que demuestran su aprecio cuando más lo necesitas y sin pedir nada a cambio. Miles de gracias.

Gracias a mi familia, a mi madre María del Carmen, a mi padre Alfredo y a mi hermano Jesús, por su cariño y por haberme inculcado desde niña los valores de la solidaridad, el trabajo, el esfuerzo y la resiliencia.

Gracias a mis amigos, compañeros de trabajo, familiares y a todo aquel que sienta que parte de las líneas que siguen son importantes para él.

INDICE

RESUMEN.....	13
--------------	----

CAPITULO 1: INTRODUCCIÓN, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y

METODOLOGÍA.....	19
------------------	----

1.1. Introducción y estado de la cuestión.....	19
--	----

1.2. Objetivos, hipótesis y metodología.....	24
--	----

1.2.1. El corpus de análisis.....	32
-----------------------------------	----

1.2.2. El análisis de los personajes y de las tramas.....	40
---	----

1.2.3. Problemas de los personajes: universales y específicos de la realidad.....	42
---	----

1.3. Fuentes analizadas.....	45
------------------------------	----

CAPÍTULO 2: LA EVOLUCIÓN DE LAS SERIES DE FICCIÓN ESPAÑOLA EN

LA OFERTA TELEVISIVA (1990-2010)	47
--	----

2.1. Evolución del mercado televisivo español.....	47
--	----

2.2. Primera etapa: El comienzo de la <i>sitcom</i> , la reinención de lo tradicional (1990 – 1994).....	59
--	----

2.2.1. La familia, tema central de la ficción española.....	64
---	----

2.2.2. Espacio pequeño de la ficción en la parrilla.....	68
--	----

2.2.3. La aparición de nuevas productoras en el panorama televisivo español.....	69
--	----

2.3. Segunda etapa: La <i>dramedia</i> familiar con tramas profesionales (1995-2002).....	74
---	----

2.3.1. Familia y tramas profesionales.....	80
--	----

2.3.2. La ficción domina el <i>prime time</i>	86
---	----

2.3.3. Grandes productoras para grandes producciones.....	88
---	----

2.3.4. Sustitución de la ficción extranjera por la nacional.....	92
2.4. Diversidad como valor. Adaptaciones y versiones de series extranjeras de éxito, la comedia social y series históricas (2003-2010).....	94
2.4.1. Tramas para todos los gustos.....	105
2.4.2. La duración se adapta a la historia.....	118
2.4.3. Concentración y especialización en las productoras televisivas.....	123
2.4.4. La ficción extranjera reta a la nacional.....	128

CAPÍTULO 3. LA FICCIÓN TELEVISIVA COMO TERAPIA SOCIAL (1990-1994) 132

3.1. El nacimiento de un nuevo panorama competitivo televisivo.....	132
3.2. Representación de los personajes: entre la tradición y los nuevos tiempos.....	133
3.2.1. Personajes femeninos, una representación de la ruptura generacional...	136
A) <i>Mujer vitalista</i>	136
B) <i>Mujer liberada</i>	138
C) <i>Mujer seductora o femme fatale</i>	140
D) <i>Mujer objeto</i>	141
E) <i>Mujer conservadora</i>	141
F) <i>Mujer dominante</i>	142
3.2.2. Personajes masculinos: los estereotipos más comunes.....	144
A) <i>Hombre de acción</i>	144
B) <i>Hombre idealista</i>	145
C) <i>Joven rebelde</i>	146
D) <i>Hombre nostálgico</i>	147
E) <i>Hombre truhan</i>	150
F) <i>Hombre dominado</i>	152

3.3. Tramas y estructura, inicio y cierre de las historias en televisión. La simplicidad como norma.....	154
3.3.1. Esferas de relación básicas.....	157
3.3.2. Comienzos variados para presentar a los personajes.....	159
3.3.3. La ausencia de finales de temporada.....	161
3.3.4. Escenografías en el nuevo entorno audiovisual.....	164
3.4. Los problemas afectivos de los personajes.....	166
3.5. Las preocupaciones de los españoles en la ficción: evasión sin realismo.....	173
3.5.1. Las consecuencias de la crisis económica y del paro.....	176
3.5.2. Delincuencia y drogadicción en la pantalla.....	180
3.5.3. Problemas y cambios sociales.....	184
3.5.4. Política, corrupción e imagen negativa del poder.....	188
3.5.5. Una España de ficción urbana.....	190

CAPITULO 4: LA HEGEMONIA DE LA *DRAMEDIA* FAMILIAR Y LOS DRAMAS PROFESIONALES (1995-2002) 192

4.1. El desarrollo de la industria televisiva en España.....	192
4.2. La representación de los personajes en la <i>dramedia</i> y la ficción profesional: la riqueza de la diversidad.....	195
4.2.1. Personajes femeninos: la mujer profesional se instala en la ficción.....	197
A) <i>Adolescente o joven inmadura</i>	197
B) <i>Mujer independiente</i>	199
C) <i>Madre trabajadora</i>	202
D) <i>Mujer liberada</i>	205
E) <i>Mujer conservadora</i>	206
4.2.2. Personajes masculinos: la nueva masculinidad.....	208

A) <i>Adolescente o joven inmaduro</i>	208
B) <i>Hombre padre de familia</i>	210
C) <i>Hombre de acción</i>	213
D) <i>Hombre conservador</i>	215
E) <i>Hombre truhan</i>	217
F) <i>Hombre villano</i>	219
4.3. Las estructuras de las tramas: la ficción televisiva española madura.....	221
4.3.1. Crecen las esferas de relación.....	226
4.3.2. Comienzos recurrentes.....	228
4.3.3. El avance del final abierto.....	230
4.3.4. Escenografías más elaboradas y realistas.....	231
4.4. A los problemas emocionales se unen los profesionales.....	232
4.5. El rol de las series como altavoz de las preocupaciones de los españoles.....	240
4.5.1. Banalización de los problemas laborales y económicos.....	246
4.5.2. Seguridad ciudadana en series profesionales.....	252
4.5.3. Problemas sociales, mayor visibilidad.....	256
A) <i>Drogas. Una cuestión personal, no social</i>	256
B) <i>Estereotipos en torno a la inmigración</i>	260
C) <i>Visibilidad de la violencia contra la mujer</i>	263
D) <i>Irrupción de la homosexualidad en la pequeña pantalla</i>	267
E) <i>Abandono de las personas mayores y otros problemas sociales</i>	270
F) <i>La calidad de los servicios públicos: una asignatura pendiente</i>	272
G) <i>Las nuevas generaciones y la crisis de valores</i>	275
H) <i>La política desde abajo</i>	276
I) <i>Del campo a la ciudad, medio ambiente y alimentación</i>	277

J) <i>Los temas ausentes: ETA y otros acontecimientos de actualidad.....</i>	278
--	-----

CAPÍTULO 5: LA OFERTA DE FICCIÓN SE DIVERSIFICA Y LA AUDIENCIA

SE FRAGMENTA (2003 – 2010)	281
---	------------

5.1. El incremento de la competencia televisiva: Cuatro y La Sexta.....	281
---	-----

5.2. Repercusiones del nuevo panorama televisivo en la producción de ficción española.....	287
---	-----

5.3. Representación de los personajes, un protagonismo coral.....	291
---	-----

5.3.1. Personajes femeninos, nuevos estereotipos emocionales.....	293
---	-----

A) <i>Adolescente o joven inmadura</i>	293
--	-----

B) <i>Mujer independiente</i>	297
-------------------------------------	-----

C) <i>Mujer maltratada o dependiente</i>	300
--	-----

D) <i>Madre trabajadora</i>	303
-----------------------------------	-----

E) <i>Mujer villana</i>	305
-------------------------------	-----

F) <i>Mujer aspiracional</i>	308
------------------------------------	-----

G) <i>Mujer liberada</i>	309
--------------------------------	-----

5.3.2. Personajes masculinos, una contraposición de caracteres.....	311
---	-----

A) <i>Adolescente o joven inmaduro</i>	311
--	-----

B) <i>Hombre no comprometido</i>	314
--	-----

C) <i>Hombre idealista y trabajador</i>	317
---	-----

D) <i>Padre de familia ejemplar / Padre de familia vulgar</i>	320
---	-----

E) <i>Hombre de acción</i>	324
----------------------------------	-----

F) <i>Hombre villano</i>	326
--------------------------------	-----

G) <i>Hombre tradicional</i>	329
------------------------------------	-----

5.4. Las estructuras de las tramas, el género como diferenciación.....	332
--	-----

5.4.1. Esferas de relación flexibles.....	337
---	-----

5.4.2. Reiteración de comienzos.....	340
5.4.3. Finales de temporada en suspense.....	344
5.4.4. Nuevos retos en la escenografía.....	345
5.5. Los problemas de los personajes se amplían.....	350
5.6. La consolidación de la ficción en la normalización de los cambios sociales.....	359
5.6.1. El índice de pobreza y precariedad lo marca la clase social: calidad del empleo y situación económica.....	366
5.6.2. Los problemas sociales del momento en la ficción televisiva.....	372
A) <i>Mayor presencia de la inmigración</i>	372
B) <i>Diversidad en el maltrato femenino</i>	378
C) <i>Otras cuestiones de índole social</i>	383
5.6.3. Criminalidad, delitos y drogas: más en la ficción que en la realidad.....	389
5.6.4. Servicios y derechos sociales. Un salto cualitativo.....	397
A) <i>Los retos educativos</i>	398
B) <i>Nuevos entornos en la representación de la sanidad</i>	400
C) <i>La burbuja inmobiliaria en la ficción</i>	401
D) <i>Lo menos representado: Medio Ambiente y Pensiones</i>	404
5.6.5. La calidad de la política y la corrupción que invade el sistema.....	406
5.6.6. La agenda de la actualidad fuera de la ficción	409
CAPÍTULO 6: LA FICCIÓN COMO TERAPIA SOCIAL. CONCLUSIONES..	414
BIBLIOGRAFIA.....	424
INDICE DE GRÁFICOS Y TABLAS POR CAPÍTULO.....	459
ANEXOS.....	464

RESUMEN

Título: La realidad en la ficción: las preocupaciones de los españoles en las series de televisión (1990-2010)

El objetivo principal de esta investigación es analizar la presencia de las preocupaciones de los españoles, según los Barómetros del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), en las series de ficción nacionales. El periodo comprende de 1990, momento en el que la oferta de canales televisivos aumentó con la llegada de las primeras cadenas privadas, hasta 2010, cuando el modelo televisivo se rompió definitivamente con la llegada de la televisión digital y la multiplicación de canales.

Se establece un modelo cronológico por etapas dentro del periodo analizado en función a los modelos dominantes de ficción. Dentro de cada etapa se plantea una categorización de personajes masculinos y femeninos, se estudia el desarrollo de las tramas de las series, así como las tendencias en cuanto a géneros, temáticas y otros elementos de la narrativa audiovisual. Por último, y una vez definida la estructura narrativa, se abordan las preocupaciones de los españoles que aparecen representados en las series de ficción.

Para ello se ha elaborado una base de datos con todas las series de ficción semanales, emitidas en *prime time* y estrenadas entre 1990 y 2010, un total de 180. Los campos incluidos son: año de estreno, cadena, número de temporadas y capítulos, género, temática, duración media del episodio, productora y estrategia de programación. A partir de estos resultados se propone una división en tres etapas del periodo analizado, en función de los modelos de ficción hegemónicos, en cuanto a género y temática, más importantes:

- 1990-1994. El recurso de la comedia de formato familiar *sitcom* con tono costumbrista y tradicional
- 1995-2002. La *dramedia* y los dramas profesionales como fórmula dominante
- 2003-2010. La oferta de géneros y temáticas se diversifica y se ponen de moda de los dramas históricos y de aventuras.

En la segunda parte de la tesis se presentan los resultados del estudio de cada etapa obtenidos a partir de un análisis de contenido y del análisis textual de una muestra de capítulos. Los criterios para la elección de la muestra han sido la existencia de, al menos, una temporada completa y la audiencia alcanzada. A partir de estos primeros datos, se ha buscado la variedad: diferentes tipos de géneros y temáticas en los que se encuadran, y presencia de la ficción de todas las cadenas en proporción a los estrenos ofertados. De cada serie se han visualizado seis capítulos de la primera temporada, los cuatro iniciales y los dos últimos. Del primer periodo se han analizado 8 series, del segundo 12 y del tercero 14, en total 34 series y 204 capítulos.

Por cada etapa, se ha establecido una serie de modelos de personajes masculinos y femeninos. Se da gran importancia a su análisis, porque constituyen el elemento fundamental que encauza, a través de su personalidad y sus acciones, la representación de la realidad. Algunos personajes se repiten a lo largo de todos los periodos, pero evolucionan, mientras que otros desaparecen. También aparecen nuevos roles más próximos con la actualidad del momento. En el primer periodo, se observa una diferenciación clara entre personajes que se resisten a los cambios y aquellos que los entienden y se adaptan a los mismos. A partir de 1995, se produce la estandarización de personajes femeninos en entornos profesionales cualificados, aunque mantienen una imagen muy vinculada a la familia. Paralelamente se proyecta una nueva masculinidad que ayuda a la integración de sus compañeras en el entorno laboral y que también asume

la corresponsabilidad familiar. En el último periodo destaca la aparición, especialmente dentro de la comedia, de personajes histriónicos, exagerados, muy estereotipados y con valores algo caducos para la sociedad del momento. Los personajes, en general, adquieren una dimensión más emocional y se convierten en vehículos para sensibilizar sobre ciertos temas como la conciliación laboral, la homosexualidad o la violencia de género.

Los problemas que afectan a los españoles, según los Barómetros del CIS, no siempre aparecen en la pequeña pantalla y, cuando lo hacen, no logran habitualmente una representación verosímil o creíble. Cuestiones como el paro o los problemas económicos no poseen un planteamiento realista. Por ejemplo, no existen personajes en situación de desempleo o que, por ello, tengan serias dificultades económicas. Cuando estas aparecen, se resuelven gracias a la intervención de otros personajes de su entorno. Las drogas o la inseguridad ciudadana se relacionan casi exclusivamente con las ficciones profesionales (abogados, policías, periodistas...). No obstante, algunos temas, como la igualdad de género, la homosexualidad o la inmigración, se plantean de tal manera que contribuyen a dar normalidad a estos cambios y a facilitar el entendimiento entre los grupos sociales que los aceptan y aquellos que todavía manifiestan valores inmovilistas. Puede decirse, en este sentido, que la ficción televisiva española llevó a cabo, en los años analizados, cierta terapia social a favor del entendimiento y la tolerancia.

SUMMARY

Title: Reality in fiction: the concerns of Spaniards in television series (1990-2010)

The main objective of this research is to analyze the presence of the concerns of Spaniards, according to the Barometers of the Sociological Research Center (CIS), in national fiction series. The period covers from 1990, when the number of television channels increased with the arrival of the first private channels, to 2010, when the television model fractured once and for all when digital television appeared and the huge rise of channels.

A chronological model is established by stages within the period analyzed according to the leading fictional models. Within each stage a categorization of male and female characters is proposed, the development of the series plots is studied, as well as the trends in genres, themes and other elements of the audiovisual narrative. Once the plot is defined, the concerns of the Spaniards who are represented in the fiction series are finally addressed.

Last but not least, a database has been prepared with all the weekly fiction series aired in prime time and released between 1990 and 2010, totalling 180. The fields included are: year of premiere, channel, number of seasons and episodes, gender, theme, average running time of the episode, production company and programming strategy. Based on these results, the analysed period is divided into three stages based on the most important hegemonic fiction models, in terms of gender and theme,:

- 1990-1994. The family sitcom format with a conventional and traditional tone
- 1995-2002. Dramatic and professional dramas are the dominant formula
- 2003-2010. A wide range of genres and themes re offered and historical dramas and adventures stories become fashionable.

In the second part of the thesis, the results of the study of each stage obtained from content analysis and textual analysis of a sample of episodes are presented. The criteria for the election of the sample has been the existence of, at least, a complete season and the audience reached. From this first data, a variety has been sought: different types of genres, themes in which they are set and fiction from all channels in proportion to the premieres offered. From each series, six episodes of the first season, the first four and the last two, have been watched. From the first time period, 8 series were analyzed, the second 12 and the third 14, in total 34 series and 204 chapters.

For each stage, a series of models of male and female characters have been established. Great importance is given to their analysis, because they constitute the main element that steers the show, through their personality and their actions, the representation of reality. Some characters are repeated throughout all periods and evolve, while others disappear. New roles also appear representing beliefs closer to the current situation. In the first period, there is a clear distinction between characters who resist changes and those who understand them and adapt to them. As of 1995, the standardization of female characters in qualified professional environments takes place, although they maintain an image closely linked to the family. At the same time, a new masculinity is projected helping the integration of female colleagues in the work environment and also assuming family co-responsibility. The last period highlights the appearance, especially within comedy, of histrionic characters, exaggerated, very stereotyped and with somewhat obsolete values for society at the time. The characters, in general, acquire a more emotional dimension and become vehicles to raise awareness on certain issues such as work-life balance, homosexuality or gender violence.

The problems that affect Spaniards, according to the Barometers of the CIS, do not always appear on the small screen and, when they do, they usually do not achieve a

believable or credible representation. Issues such as unemployment or economic problems do not have a realistic approach. For example, there are no characters that are unemployed or who have serious financial difficulties. When these appear, they are resolved thanks to the intervention of other characters in their surroundings. Drugs or public insecurity are almost exclusively related to professional fiction (lawyers, police, journalists ...). However, some issues, such as gender equality, homosexuality or immigration, are raised in such a way that they contribute to normalizing these changes and facilitate the understanding between the social groups that accept them and those who still express inflexible attitudes. It can be said, that Spanish television series undertook, in the years studied, a certain social therapy in favour of understanding and tolerance.

CAPITULO 1: INTRODUCCIÓN, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

1.1. Introducción y estado de la cuestión

El análisis de series de ficción, y de la televisión en general, ha constituido una destacada línea de investigación dentro de las ciencias sociales, que se inició en EEUU a mediados del siglo XX. El acercamiento a este tema se ha producido desde diferentes perspectivas, que abarcan desde el estudio de la representación de los personajes (Skill y Wallace, 1990; Wiscombe, 2014; Scharrer, 2001), las estrategias de programación de las cadenas de televisión (Tiedge. J. T. y Ksobiech, K.J., 1987; Lin, 1995) o las características que debe tener un programa de ficción para ser considerado de calidad (Thompson, 1996).

En el análisis de las series de ficción, a lo largo de un amplio periodo, destaca Cantor que trabajó sobre el papel de las mujeres y especialmente de los hombres, como padres y cónyuges en las comedias producidas entre 1950 y 1980, estableciendo claras diferencias entre ambos colectivos (Cantor, 1990). También Greenberg y Collette (1997) examinaron 1.757 personajes principales presentes en las series emitidas en Estados Unidos, a lo largo de 27 años (1966 y 1992). Los resultados de estos autores resultan a veces contradictorios y de difícil generalización. No obstante, evidencian la importancia de establecer tendencias longitudinales a través de periodos amplios de tiempo. Utilizando este mismo enfoque se ha demostrado las diferencias en la representación de los padres en las comedias familiares de 1950 y la década de los noventa (Scharrer, 2001). En Europa también se han realizado estudios sobre la ficción y el drama televisivo, destacando Milly Buonanno (2000) con su investigación sobre el drama de ficción televisivo en Italia y la representación de la figura femenina.

En el caso concreto de España son varios investigadores que, desde mediados de los años 90 hasta la actualidad, han analizado la televisión como medio, tanto por sus contenidos como por su transformación y su representación de la realidad. Una de las más relevantes es Charo Lacalle, con una amplia investigación sobre televisión, entre la que sobresale, por su proximidad al objetivo de este estudio, la representación de los personajes inmigrantes en el discurso televisivo a partir de un enfoque sociosemiótico. Lacalle demuestra una evolución, desde las primeras representaciones a finales de los 90, a una mejor percepción de los inmigrantes mediados de los 2000 (Lacalle, 2008). También ha abordado la figura de la mujer trabajadora (Lacalle y Gomez Morales, 2016) y la evolución de la familia con los diferentes cambios sociales (Lacalle e Hidalgo-Martí, 2016).

Elena Galán Fajardo se ha aproximado a la construcción de los personajes en las series, desde una perspectiva de género (2007a), así como el modo de representación de ciertos colectivos, en concreto los inmigrantes, en un entorno profesional poco cualificado (2006). El estudio de los personajes que aquí se realiza se basa en la dimensión física, sociológica y psicológica que propone esta autora (2007b).

El acercamiento empírico a la ficción desde el punto de vista histórico lo aportan diversos autores. Rueda Laffond (2006), por ejemplo, estudió tanto las primeras series de ficción del tardofranquismo, como *Crónicas de un pueblo* (TVE, 1971 – 1974), como ficciones más actuales que reflejan hechos históricos, como *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001 -) (Rueda Laffond y Guerra Gómez, 2009) y *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005 – 2012) (Chicharro Merayo y Rueda Laffond, 2008). En esta misma perspectiva se sitúa Mateos-Pérez, pero centrado en series chilenas que reflejan la historia del país (Mateos - Pérez y Antezana, 2017; Mateos-Pérez, Ochoa y Valdivia, 2017; Mateos-Pérez y Ochoa, 2016).

Los estudios realizados, dentro del mundo académico, sobre la influencia de los medios de comunicación, son numerosos, en especial de los roles representados en las series de ficción, dentro de la población adolescente y juvenil. Chicharro, por ejemplo, aporta la representación de los jóvenes y adolescentes en las ficciones televisivas, dando al medio la capacidad de reflejar y el poder de ayudar a la normalización de los cambios sociales constantes de la sociedad a nivel estructural y cultural con productos polémicos en su momento como *Física o Química* (Antena 3, 2008 – 2011) (Chicharro, 2012). Montero Rivero (2005) analiza la transmisión de valores de *Al salir de clase* (Telecinco, 1997), protagonizada por un grupo de estudiantes de instituto; y Huertas y França (2001) inciden en la importancia del medio televisivo en la construcción de la propia identidad del joven, a partir de una de las cuatro funciones sociales atribuidas a la televisión: la de construir modelos a partir de la propia realidad (Casetti y di Chio, 1999).

La evolución de las series de ficción nacional se ha abordado desde la llegada de las privadas hasta 2005 (Carbonell, 2006) y hasta 2009 (Diego, 2010). El primero es un trabajo meramente descriptivo que no distingue géneros (series de ficción y telenovelas) ni producciones extranjeras y nacionales. El segundo resulta más interesante, sin embargo, no establece comparaciones entre cadenas y no cuantifica las variaciones presentadas en cuanto a género, temáticas, duración de las series y cambios en el sector de la producción en cada uno de los periodos analizados. Aunque se señala la importancia de la ficción en la programación, no se aportan evidencias al respecto. Puede considerarse como la obra más completa la de García de Castro (*La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión españolas*, 2002). Presenta la ficción televisiva que se realizó en España desde los años 60 hasta los 2000, desgranando los diversos sistemas de producción que posibilitaron su hegemonía en los últimos años, aunque no incluye los cambios producidos en las últimas décadas. El auge de la producción independiente y la

profesionalización del sector audiovisual, con métodos propios de la ficción estadounidense ha sido reflejado por Francés i Domènec y Llorca (2012); Medina (2008) y García de Castro (2008).

La ficción televisiva desempeña un papel cada vez más destacado como herramienta para normalizar los cambios sociales y acercar otras realidades diferentes a un espectador cada vez más diferenciado. Los estudios resaltan en este sentido su influencia a nivel pedagógico como catalizador de valores sociales, además de entretener e informar (Martínez Otero, 2006). También Tous, Meso y Simelio (2013) ponen de manifiesto el carácter didáctico de la construcción de los personajes en dos seriales catalanes y vascos.

El análisis de la actualidad o de los problemas sociales dentro de las ficciones televisivas se han centrado más en ficciones concretas de éxito como *7 vidas* o *Aquí no hay quien viva* aplicando los preceptos de la *Agenda Setting* (Puebla Martínez, Carrillo Pascual e Iñigo Jurado, 2009). Otras investigaciones han resaltado la presencia de estereotipos, asociados a un determinado género y edad, en la representación de los personajes. La mujer continua con actitudes vinculadas a las emociones, la pasividad, la maternidad y la sexualidad, desarrollándose en el ámbito privado del hogar. El hombre, por el contrario, representa el raciocinio, el liderazgo y la acción en un entorno público y profesional público (Galán Fajardo, 2007b). No obstante, esta tendencia revertió hacia una nueva masculinidad (Fernández Llebreg, 2004). Igualmente, la representación de la mujer en un entorno laboral profesional ha dejado fuera otros modelos de mujer como las desempleadas o las jubiladas (Lacalle y Gómez, 2016).

Los roles masculinos estereotipados en la ficción de comedia evolucionan a través de los conflictos marcados por la clase social, la pertenencia racial, el choque generacional y la condición sexual de los personajes (Ramírez Alvarado, 2012). La

tercera edad, en ambos sexos, toma parte en la ficción como el consejero experto por su experiencia vital que protege a la familia con un papel secundario en la historia (López Téllez y Cuenca García, 2005). Los adolescentes que aparecen en las series de ficción españolas tienen una madurez mayor que la que deberían tener por la edad que representan, junto con una ingenuidad producto de su poca experiencia vital ante conflictos como las drogas o el sexo (Guarinos, 2009). El mayor riesgo señalado es que la conducta de ciertos personajes más carismáticos, en series de ficción juveniles con violencia, puede ser imitada por el público adolescente (González Fernández, 2012). La llegada de población inmigrante a nuestro país en los últimos años ha terminado siendo tan importante que también ha sido reflejada en la ficción televisiva, aunque no aún de forma relevante en las historias (Marcos Ramos et al. 2014). En los últimos años, se ha producido una mayor visibilidad de los personajes homosexuales en la ficción, rompiendo con la imagen clásica del homosexual feminizado y con éxito profesional (Ramírez Alvarado y Cobo Durán, 2013).

En los primeros años de la competencia, las cadenas de televisión orientaban su ficción hacia un público más familiar, pero el consumo televisivo ha ido variando con los años y se ha tendido a una segmentación de públicos por edades y sexos. La evolución de la figura familiar en la ficción televisiva ha pasado de unidad a inestabilidad. Mientras que algunos lo achacan a la incorporación de la mujer al mercado laboral (Lacalle e Hidalgo-Martí, 2016), otros consideran que es producto del nuevo hiperrealismo televisivo (García de Castro, 2008).

Los estudios sobre las series televisivas han crecido en las últimas décadas, mostrando la importancia del medio como trasmisor social. Sin embargo, todavía resultan limitadas las investigaciones que analizan la realidad representada por estas producciones y que aborden dicha cuestión desde una perspectiva diacrónica.

1.2. Objetivos, hipótesis y metodología

El objetivo principal de este estudio es analizar la presencia y el tratamiento de los valores y problemáticas de la realidad de los espectadores en la ficción televisiva propia seriada, en horario de máxima audiencia, y cuya narración se sitúa en el tiempo presente. Se excluyen por tanto del análisis las series de carácter histórico. Como objetivos secundarios, se plantean los siguientes:

- Establecer un modelo cronológico por etapas de la ficción de producción propia de 1990 a 2010.
- Proponer una clasificación de personajes masculinos y femeninos y su evolución en su representación a lo largo de las dos décadas analizadas.
- Valorar el desarrollo argumental y las tramas de las ficciones, así como los cambios experimentados a lo largo de los años según los géneros y las nuevas fórmulas de éxito de ficción que aparecieron.
- Comprobar qué preocupaciones de los españoles, según los barómetros del CIS, aparecen representados en estas series de ficción.

Esta investigación tiene como principal hipótesis que la realidad reflejada en las series españolas está determinada por cuestiones externas como la madurez social y cultural de la propia sociedad. Los programas de ficción, por lo general, se dirigen hacia un público heterogéneo y generalista. Por este motivo, algunos problemas que afectan a una parte concreta de la población, tienen menos peso dentro de las tramas. De igual manera, los problemas que están todavía sin resolver, como el terrorismo de ETA, se ignoran. En función de los géneros el tratamiento de los temas varia.

Una segunda hipótesis plantea que la evolución y los cambios en el tipo de series de ficción televisiva a lo largo del tiempo vienen marcados por la pauta de la saturación de la audiencia de los modelos de éxito hasta ese momento. La necesidad de la novedad

y la innovación de los formatos de ficción, tanto a nivel de contenido como de formato, van en paralelo al desarrollo y el cambio de la sociedad en la que se emite. A las influencias propias de la realidad del país, se añaden las de otros mercados audiovisuales, especialmente el estadounidense.

En cuanto a la evolución y desarrollo de personajes, la hipótesis defendida es que las series de ficción toman en un principio referencias de productos narrativos como el teatro o el cine de éxito, combinando personajes tradicionales con otros más modernos. A medida que las series adquieren más importancia dentro de las parrillas de programación, los personajes ganan entidad y complejidad. El desarrollo y mejora en los estándares de producción, el mayor peso y duración en la programación de *prime time* y la importancia como marca de la cadena en donde se emiten son factores que favorecen esta evolución.

Respecto a la delimitación cronológica, el inicio corresponde al comienzo de un nuevo ecosistema televisivo caracterizado por la irrupción de televisiones privadas generalistas: primero Antena 3 y Telecinco, después Cuatro (2005) y La Sexta (2006). La fuerte competencia entre las cadenas, incluidas las dos públicas (TVE1 y TVE2), y la lucha por la audiencia generó unas estrategias de programación en las que las series de ficción se convirtieron en ejes centrales (Mateos-Pérez, 2011:173), tal y como había sucedido en otros países a partir de los años ochenta (Tiedge y Ksobiech, 1986)¹. La investigación finaliza en 2010 con el nacimiento de la Televisión Digital Terrestre que supuso el cambio a la emisión en formato digital². Esta revolución tecnológica implicó la

¹ En este artículo, los autores analizan las series de televisión emitidas en prime-time entre 1963 y 1985 en EEUU, llegando a la conclusión de que un programa previo de éxito programado antes de la ficción, asegura que ésta tenga también un alto nivel de audiencia, especialmente cuando es nuevo o del mismo género y hay menos alternativas, lo que marca la pauta de una estrategia de programación por parte de las cadenas de televisión.

² Esta investigación se ha realizado dentro del proyecto de investigación CSO2015-66260-C4-1-P Historia de la Programación y de los Programas de Televisión en España (cadenas de ámbito estatal): de la

multiplicación de los canales de televisión dirigidos a un público muy concreto y segmentado por temáticas: mujeres, hombres, infantil, cine, etc. A partir de entonces, el modelo televisivo tomó un rumbo muy diferente, con respecto a los modelos anteriores, con la irrupción y estabilización de plataformas de pago por televisión (Netflix, HBO, Movistar +...) que multiplicaron la oferta y el consumo a través de dispositivos móviles o *tablets*. Así, el consumo televisivo ha cambiado, permitiendo al espectador elegir cuándo y dónde ver un determinado programa.

El primer paso para el análisis ha consistido en la realización de una base de datos de elaboración propia compuesta de 180 series. En la misma se han recopilado todas las series de ficción de producción nacional emitidas en las cadenas generalistas en abierto, que son las de mayor audiencia y alcance geográfico, en el periodo establecido, y que encajan dentro de la definición de teleserie (Carrasco Campos, 2010): “Subgénero televisivo de ficción de claro propósito comercial destinado al entretenimiento, consistente en relatos inventados y estructurados en un amplio número (abierto o cerrado) de capítulos, cuya duración viene definida por la propia estructura de la parrilla de la cadena (el horario al que está destinado) y los hábitos de consumo de los espectadores (las audiencias a las que está dirigido)”. El formato elegido pues corresponde a la teleserie de periodicidad semanal con una o varias temporadas de duración, con capítulos que exigen una continuación a través de un final abierto o cerrado, programado en *prime time*, es decir, en la franja nocturna de programación, por lo general, tras el programa informativo de las 20:30 o 21h. Se han excluido las series de ficción diarias, *soap opera* o telenovelas, los telefilmes o películas para la televisión y las miniseries. Dicha base de datos se ha elaborado a partir de las parrillas de programación publicadas por la prensa generalista (*ABC* y *La Vanguardia*) y se puede consultar en los Anexos finales.

desregulación al apagón analógico, 1990-2010, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España)

Los canales de televisión incluidos en la investigación han sido aquellos públicos y privados, en abierto, de ámbito generalista y mayor repercusión y audiencia: TVE, Antena 3, Telecinco, Cuatro y La Sexta. Canal + se ha excluido del análisis porque fue una cadena de pago. También se ha excluido La 2 debido a que TVE era la que emitía la mayor parte de la producción de ficción propia y su grado de impacto por audiencias fue más limitado.

La unidad de análisis es cada una de las series y los campos incluidos en la base de datos son los siguientes: cadena de televisión, título de la serie, número de temporadas y capítulos emitidos, duración de los capítulos, nombre de la productora, fechas de inicio y fin de emisión, género y tipo de contenido sobre el que versa su trama, día de estreno y programa que lo precedía y lo seguía ese día en la programación. La documentación para el cuadro recopilatorio se ha obtenido de bases de datos online como IMDB, la hemeroteca de los diarios *ABC* y *La Vanguardia* y el visionado directo de los contenidos audiovisuales a los que se ha accedido.

Dentro de cada una de las series se ha diferenciado por géneros de ficción, atendiendo a dos criterios. El primero, a una clasificación clásica por sus elementos en común heredada del cine (Altman, 2000:20). Según el autor, “cada género debe entenderse como una entidad distinta, con sus propias reglas literarias y procedimientos prescritos”. Aunque la idea de género de ficción que aborda Altman es cinematográfico, es extrapolable a la ficción televisiva, puesto que, al igual que en el cine, el género lo define la industria audiovisual y el espectador lo reconoce a partir de sus elementos comunes (Altman, 2000: 36).

El segundo criterio que se ha tenido en cuenta ha sido la clasificación publicitada en la prensa en las fechas de su estreno. Así, por ejemplo, la serie *Hasta luego, cocodrilo* (TVE, 1992), se publicita en un reportaje de *ABC* como una ficción en la que “la verdadera

protagonista es la amistad”, tema en el que se ha clasificado (Castillo, 1992: 97). *Brigada Central II* (TVE, 1992) se definió con el siguiente título: “Una buena dosis de acción, para el policía más duro”. Esta serie se ha clasificado en el género de Acción y en tipo de contenido Profesional (policía) (*ABC*, 18 de octubre de 1992: 123). En el caso de *A las once en casa* (TVE, 1998), se hizo referencia a esta ficción, en la noticia sobre su estreno, como una serie de humor que representa un conflicto generacional entre padres e hijos, por lo que el tema principal es la Familia (*ABC*, 12 de enero de 1998: 129).

En algunos casos, la descripción ha sido más fácil que en otros, optando por el género y dentro de él, el tema mayoritario en la trama para clasificar a las series. Como define Altman (2000:38), cada producto de ficción pertenece de manera íntegra a un único género principal del que son prototipo, aunque pueda a su vez existir algún tipo de subgénero subyacente. Se ha intentado encajar todos en un número cerrado no muy elevado para no tener una plantilla compleja y con mucha diversidad y favorecer por tanto el análisis. Los géneros y temas en los que se han agrupado todos los programas de ficción del estudio se encuentran recogidos en la Tabla 1.

Tabla 1: Clasificación de géneros y temas en el análisis

Géneros	Temas
Drama	Amor
Comedia	Musical
Aventuras	Historia
Terror	Profesional
Ciencia Ficción	Juvenil
Acción	Familiar
Comedia + Drama (<i>Dramedia</i>)	Amistad
	Misterio

Fuente: elaboración propia

La primera parte de la tesis consiste en un análisis de contenido de la base de datos elaborada, necesario para valorar un periodo de tiempo tan amplio y para alcanzar los objetivos propuestos, que se encuentra desarrollado en el Capítulo 2. En dicho capítulo se estudia la evolución del género de ficción en *prime time* a partir de la variación de géneros, temáticas, duración y estrategias de programación, así como empresas productoras. Se valora someramente la importancia de la ficción extranjera por su relación con la nacional: inspira adaptaciones, versiones y modelos, pero no se realiza un estudio en profundidad, puesto que no constituye el objeto de esta investigación.

El análisis de contenido realizado responde a un estudio de tipo exploratorio (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2010), puesto que tiene como fin examinar el conjunto de las series de ficción emitidas entre 1990 y 2010 desde una nueva perspectiva, a partir de su tipología y características en conjunto. Como resultado se realizó una división en tres etapas claramente diferenciadas por sus propias peculiaridades que marcaron la transformación de la ficción en estos años y que en capítulos posteriores son analizadas con mayor detenimiento.

También se revisan los géneros a los que se adscriben y el lugar que ocupan en la programación, además del programa que le precede y antecede, considerando que la programación es la estrategia que tiene la televisión para arrastrar a los telespectadores de un espacio a otro. Se tienen en cuenta igualmente los temas a partir de los cuales gira la trama principal, así como los escenarios en los que se desarrolla la acción. La duración se cuantifica igualmente, porque es un indicador más de la evolución del género y de su importancia en la programación. Para la obtención de estos datos de duración de los capítulos, se ha optado por contabilizar el tiempo de emisión según las parrillas de programación, por lo que se incluyen los cortes publicitarios.

Se comparan las productoras que realizan estas series y los cambios que experimenta el sector audiovisual a lo largo de estos veinte años estudiados. Es importante conocer de una manera cuantitativa y descriptiva los cambios experimentados por la industria televisiva, su rentabilidad y fragmentación. Las productoras más fuertes y con capacidad de reinventarse en función a las nuevas tendencias fueron las que sobrevivieron. Las que capitalizaron la producción de los primeros años, provenientes del cine, fueron desapareciendo.

Dado que se trabaja con un periodo de veinte años, se han diferenciado tres etapas. Estas etapas están marcadas por el inicio de una nueva tendencia o corriente, que se prolonga en el tiempo, y se detecta tanto en el contenido como en los temas de las producciones analizadas. Los años que comprenden cada una de las etapas son:

- 1990 a 1994. La llegada de la competencia televisiva y el modelo de éxito de la *sitcom* familiar
- 1995 a 2002. La consolidación de los canales privados con las *dramedias* y las series profesionales realistas
- 2003 a 2010. La oferta de ficción se diversifica y la audiencia se compartimenta. La explosión de las series históricas como género propio.

Se trata de periodos claramente identificables porque se inician generalmente con una serie que consigue elevados índices de audiencia. Esta serie constituye un modelo novedoso hasta entonces de ficción, estableciendo un patrón imitado por las nuevas producciones. Este estándar se mantiene durante entre cuatro y ocho años, que parece ser el tiempo de saturación de la audiencia respecto a un producto audiovisual reiterado con pequeñas modificaciones. Luego aparece un nuevo modelo. No obstante, se observan breves temporadas en las que coinciden varias propuestas novedosas, puesto que el comienzo de una etapa convive con los últimos coletazos de la anterior.

La segunda parte de la tesis doctoral presenta los resultados detallados de cada una de las etapas. A través de un análisis de contenido y un análisis textual, se estudian cómo las preocupaciones de los españoles en cada periodo se reflejan en las series a través de las tramas, personajes y problemáticas tenidas en cuenta. Estas preocupaciones se obtienen de los resultados de los barómetros del CIS. Para ello, se han visionado seis episodios, los cuatro primeros y los dos últimos de la primera temporada, de una muestra de series de cada periodo. Esta muestra permite valorar cómo se inician y cierran las tramas las series. Los primeros capítulos marcan el tono de la ficción y presentan a los personajes, mientras que los últimos cierran las tramas lineales abiertas anteriormente.

La selección de las series se ha realizado de entre las ficciones semanales estrenadas en ese periodo de *prime time* atendiendo a los siguientes criterios: la audiencia alcanzada en la primera temporada, con el fin de valorar su repercusión dentro del público; el canal en el que se emitía y el género y temática en las que se encuentran encuadradas, para poder englobar dentro de la muestra la mayor variedad posible. Se excluyen las ficciones de temática histórica, puesto que interesan las series ambientadas en la actualidad. La muestra elegida es lo suficientemente amplia para garantizar la representatividad de todas las cadenas, géneros, temáticas y años a evaluar.

La audiencia no debe ser considerado el único indicador de calidad y de éxito de una ficción. Es importante tener en cuenta las innovaciones en cuanto a narración, estilo y temáticas, el impacto de las mismas, la valoración de expertos y críticos y el prestigio social alcanzado y los premios conseguidos (Thompson, 1996; Cascajosa Virino, 2006). En otras palabras, las características que determinan la calidad de la ficción televisiva son: no seguir con las normas y fórmulas ya estandarizadas, recurrir a profesionales de prestigio procedentes entre otros medios del cine, dirigirse a unas audiencias consideradas de élite por su formación y ubicación urbana (muy demandadas por los anunciantes), el

equilibrio constante entre el prestigio y la rentabilidad económica que exigen los canales de televisión y que en ocasiones dificultan la continuidad de la ficción, tener un reparto variado, apelar a la memoria de vivencias ocurridas en el pasado porque son apelaciones para nuevos conflictos, la hibridación de géneros, la importancia de la figura del escritor, la apelación a temas auto-referenciales de la televisión y la cultura popular, la incorporación de temas sociales controvertidos, la aspiración al realismo y la búsqueda del reconocimiento crítico y el prestigio de los premios.

1.2.1. El corpus de análisis

En el primer periodo, correspondiente a los años que comprenden de 1990 a 1994, se han visionado ocho series (Tabla 2). Las cadenas que más series de ficción propia emitieron fueron la pública, TVE, y Antena 3. Telecinco sólo emitió una. Por ello, las series analizadas corresponden a las dos cadenas que más apostaron por el género de ficción, aunque se incorporó la única estrenada por Telecinco.

La audiencia conseguida por estas producciones también ha constituido una razón más para formar parte del corpus de análisis correspondiente a este periodo. En la Tabla 2 se recogen los datos de audiencias de las series de ficción seleccionadas. Hay que tener en cuenta que, durante estos primeros años de competencia, la medición de audiencias no estaba estandarizada, o al menos, con la exactitud que en la actualidad. El dato de audiencia de *Eva y Adán, Agencia Matrimonial* (TVE, 1990) no se ha localizado de manera exacta, pero, en una noticia publicada de *ABC*, se indica que, en la semana del 8 al 14 de octubre, menos de un mes después de su estreno, la ficción se encontraba en el ranking de los programas más vistos de la semana (*ABC*, 2 de noviembre de 1990: 108). Además, se trata de una ficción premiada (“Fotogramas”, *ABC*, 12 de febrero de 1991:91; y “TP”, Fernández, 24 de marzo de 1991:128) por la interpretación de sus protagonistas.

La aplicación de uno de los criterios de Thompson el reconocimiento de los premios, como indicador de calidad, justifica su inclusión dentro de la muestra en las series estrenadas en 1990.

Tabla 2: Audiencia, en millones, y *share* de las series analizadas en el periodo 1990-1994, por cadena y media de la cadena en su año de estreno

Año	Cadena	Series	Millones espectadores estreno	Share estreno (%)	Media de la cadena en su año de estreno (%)
1990	TVE	<i>Eva y Adán, Agencia Matrimonial</i>	Sin datos	Sin datos	72,50
1991	Antena 3	<i>Farmacia de Guardia</i>	Sin datos	13,40	10,10
1992	TVE	<i>Brigada Central II</i>	3.735.000	38,40	45,50
1992	TVE	<i>Crónicas del mal</i>	1.867.000 ³	Sin datos	45,50
1993	Antena 3	<i>Lleno, por favor</i>	5.029.000	31,80	21,10
1993	Antena 3	<i>Los ladrones van a la oficina</i>	2.778.000	22,10	21,10
1993	Telecinco	<i>Truhanes</i>	3.628.000	27,20	21,40
1994	Antena 3	<i>¡Ay, Señor, Señor!</i>	5.529.000	26,30	25,70

Fuente: elaboración propia a partir de noticias publicadas en el diario ABC sobre las audiencias y Sofres

Un dato más: si se recogen los niveles de audiencia de estas series en su estreno, tanto en millones de espectadores como en % de *share*, y se compara con el dato de la audiencia media de la cadena en ese año, todas las series superaron prácticamente la media del canal en el que se emitieron, demostrando ser un producto rentable para la cadena y con el respaldo de los televidentes.

³ El dato de audiencia de *Crónicas del mal* (TVE, 1992) corresponde al capítulo emitido el 8 de enero de 1993 y el de *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991) al del 2 de enero de 1992, son los más próximos a la fecha de estreno localizados.

Tabla 3: Clasificación por género y temática de las series analizadas en el periodo 1990-1994

AÑO	SERIES	GÉNERO			TEMÁTICA				
		Comedia	Terror	Acción	Familiar	Prof.	Misterio	Amistad	Amor
1990	<i>Eva y Adán, Agencia Matrimonial</i>	X							X
1991	<i>Farmacia de Guardia</i>	X			X				
1992	<i>Brigada Central II</i>			X		X			
1992	<i>Crónicas del mal</i>		X				X		
1993	<i>Lleno, por favor</i>	X			X				
1993	<i>Los ladrones van a la oficina</i>	X			X				
1993	<i>Truhanes</i>	X						X	
1994	<i>¡Ay, Señor, Señor!</i>	X			X	X			

Fuente: elaboración propia

En la selección de la muestra se ha buscado también la variedad en cuanto al género y la temática en la que se inscriben, siendo mayoritaria la presencia de comedias de corte familiar, porque fue el formato hegemónico en este primer periodo (Tabla 3). Dentro de la muestra se han incluido una serie de acción (*Brigada Central II*) y una de terror (*Crónicas del mal*), por ser los otros dos géneros presentes en la programación de ficción seriada. Estas dos series se han incluido, puesto que constituyen ejemplos de series de este género, a pesar de que no tuvieran audiencias millonarias. En cuanto a la temática, ésta resulta más variada: familiar, profesional, misterio, amistad y amorosa. De cada uno de estos temas se ha visionado al menos una serie, en función de la importancia determinada por el primer análisis de la base de datos.

En el segundo periodo se han visionado un total de 12 series, cuatro más que en el anterior. Se ha tenido en cuenta que se trata de una etapa más extensa, lo que obliga a una muestra más amplia. Otra peculiaridad de estos años lo representa la llegada de la *dramedia* en la ficción española que combina la trama familiar con la profesional.

Tabla 4: Audiencia, en millones, y *share* de las series analizadas en el periodo 1995-2002, por cadena y media de la cadena en su año de estreno

Año	Cadena	Series	Millones espectadores estreno	Share estreno (%)⁴	Media de la cadena en su año de estreno (%)
1995	TVE	<i>Pepa y Pepe</i>	5.444.000	31,1	27,6
1995	Telecinco	<i>Médico de familia</i>	5.591.000	39,9	18,5
1996	Antena 3	<i>La casa de los líos</i>	3.770.000	27,7	25
1996	TVE	<i>Hostal Royal Manzanares</i>	8.491.000	46	26,9
1996	TVE	<i>Turno de Oficio II</i>	2.306.000	18	26,9
1998	Antena 3	<i>Compañeros</i>	3.911.000	19,7*	22,7
1998	Telecinco	<i>Periodistas</i>	4.716.000	23,7	20,3
1999	Telecinco	<i>7 vidas</i>	3.457.000	17,9	21
1999	Telecinco	<i>El Comisario</i>	4.544.000	26,2	21
2000	TVE	<i>Ala... Dina</i>	4.913.000	28	24,5
2000	Telecinco	<i>Hospital Central</i>	3 762 000*	23,2*	22,3
2000	Antena 3	<i>Policías, en el corazón de la calle</i>	3.943.000	24,5	21,4

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de Sofres

⁴ Los datos que llevan un asterisco corresponden a la media de la primera temporada de la ficción ya que ha resultado imposible encontrar el dato exacto del capítulo de estreno.

No se han analizado series correspondientes a los años 1997, 2001 y 2002 debido a que, dentro de los estrenos valorados, ninguno aportaba elementos diferenciales a la muestra seleccionada. El resto de las 12 series corresponden de manera proporcionada a las tres cadenas generalistas en abierto en esos momentos: TVE (4), Antena 3 (3) y Telecinco (5).

Tabla 5: Clasificación por género y temática de las series analizadas en el periodo 1995-2002

AÑO	SERIES	GÉNERO				TEMÁTICA		
		Comedia	Drama	Dramedia	Acción	Familiar	Profesional	Juvenil
1995	<i>Pepa y Pepe</i>	X				X		
1995	<i>Médico de familia</i>			X		X	X	
1996	<i>La casa de los líos</i>	X				X		
1996	<i>Hostal Royal Manzanares</i>	X				X		
1996	<i>Turno de Oficio II</i>		X				X	
1998	<i>Compañeros</i>			X				X
1998	<i>Periodistas</i>			X			X	
1999	<i>7 vidas</i>	X				X		
1999	<i>El Comisario</i>				X		X	
2000	<i>Ala... Dina</i>	X				X		
2000	<i>Hospital Central</i>		X				X	
2000	<i>Policías, en el corazón de la calle</i>				X		X	

Fuente: elaboración propia

La mayoría de las series incluidas superaron la media de la cadena en su estreno (Tabla 4). La novedad que supusieron en el momento su estreno y la expectación generada arrastraron a varios millones de espectadores en su inicio. Algunas como *Turno de Oficio II: Diez años después* (TVE, 1996), *Compañeros* (Antena 3, 1998) y *7 vidas* (Telecinco, 1999) no generaron un gran impacto inicial, pero con el tiempo fueron consideradas series de referencia por los temas que trataron o el formato que adoptaron. Por ello, junto al número de espectadores, se ha valorado, como en otras etapas, la variedad de géneros y temáticas de las ficciones estrenadas en este periodo, eligiendo series que aunque se quedaron por debajo de la media de la cadena en su primer día de emisión, por su temática y género resultaban interesantes para estudiar la ficción en estos años desde su variedad.

En este periodo, los géneros de ficción presentes fueron la comedia, el drama, la *dramedia* y la acción (Tabla 5). En cuanto a los temas, destacaron dos: los argumentos familiares y los profesionales. *Compañeros* (Antena 3, 1998) introdujo además la colocación de la juventud y sus problemas en el centro de muchas de las tramas presentes en la ficción.

La muestra correspondiente al último periodo está formada por 14 ficciones. Igual que en las etapas anteriores, se ha optado por las series con mayor audiencia y/o las de diferentes género y temática para abarcar el mayor abanico posible. Debido a que la característica más clara de estos años es la variedad de tipos de ficción, la muestra es la más amplia de todas las etapas.

En la Tabla 6 se detalla la audiencia que obtuvo cada ficción en su estreno y la compara con la audiencia media de *share* de la cadena en la que se emitió ese año. En todos los casos, las series siempre despertaron mayor curiosidad entre la audiencia que el resto de los contenidos ofertados en su programación. La única excepción se localiza en Cuatro, porque, al ser un canal nuevo, las series contaron con una audiencia similar a la

media de la cadena. Algunas de estas ficciones experimentaron cambios de audiencia a lo largo de sus emisiones, pero todas al menos emitieron una temporada completa.

Tabla 6: Audiencia, en millones, y *share* de las series analizadas en el periodo 2003-2010, por cadena y media de la cadena en su año de estreno

Año	Cadena	Series	Millones espectadores estreno	Share estreno (%)	Media de la cadena en su año de estreno (%)
2003	Antena 3	<i>Aquí no hay quien viva</i>	2.507.000	20,9	19,5
2003	Telecinco	<i>Los Serrano</i>	4.286.000	26,1	19,5
2004	Antena 3	<i>Mis adorables vecinos</i>	4.059.000	27,6	20,8
2004	TVE	<i>Paco y Veva</i>	5.369.000	29,7	21,4
2005	TVE	<i>Al filo de la ley</i>	3.814.000	21,8	19,6
2005	Telecinco	<i>Motivos Personales</i>	5.034.000	26,9	21,3
2006	Cuatro	<i>Génesis, en la mente del asesino</i>	1.127.000	6,1	6,4
2006	Cuatro	<i>Los simuladores</i>	1.160.000	6,9	6,4%
2007	TVE	<i>Herederos</i>	2.833.000	17	17,2%
2007	Cuatro	<i>Cuestión de sexo</i>	2.163.000	12,4	7,7%
2008	Telecinco	<i>Sin tetas no hay paraíso</i>	3.964.000	21,7	18,1%
2009	TVE	<i>Los misterios de Laura</i>	2.679.000	18,6	16,3%
2009	Antena 3	<i>Doctor Mateo</i>	4.463.000	26,5	14,7%
2010	Antena 3	<i>Los protegidos</i>	3.678.000	18,6	11,7%

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de Sofres

Dentro de la muestra no se han tenido en cuenta ficciones propias de La Sexta porque, entre 2006 y 2010, sólo estrenó una ficción, *Mesa para cinco* (2006), que apenas

tuvo repercusión. Las series de Cuatro, sin embargo, lograron una mayor repercusión con planteamientos además más novedosos.

Tabla 7: Clasificación por género y temática de las series analizadas en el periodo 2003-2010

AÑO	SERIES	GÉNERO				TEMÁTICA						
		Com.	Drama	Dramedia	Acción	Fam.	Mist.	Prof.	Mus.	Amor	CF	Juv.
2003	<i>Aquí no hay quien viva</i>	X				X						
2003	<i>Los Serrano</i>	X				X						
2004	<i>Mis adorables vecinos</i>	X				X						
2004	<i>Paco y Veva</i>	X							X	X		
2005	<i>Al filo de la ley</i>		X					X				
2005	<i>Motivos Personales</i>		X				X					
2006	<i>Génesis, en la mente del asesino</i>				X			X				
2006	<i>Los simuladores</i>	X						X				
2007	<i>Herederos</i>		X			X						
2007	<i>Cuestión de sexo</i>	X				X				X		
2008	<i>Sin tetas no hay paraíso</i>		X							X		X
2009	<i>Los misterios de Laura</i>	X						X				
2009	<i>Doctor Mateo</i>	X						X				
2010	<i>Los protegidos</i>			X		X					X	

Fuente: elaboración propia

Se ha primado la diversidad también en este periodo (Tabla 7) la diversidad. Por esta razón se abordan series familiares y profesionales, que habían sido protagonistas de

la ficción de los anteriores periodos, además de otras de misterio, musicales, trama amorosa, ciencia ficción o juveniles.

El género predominante en esta etapa fue la comedia que apareció no sólo en las tradicionales series de corte familiar sino también en ámbitos como el profesional: en la comisaría de *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009) o en la consulta rural del *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009). Anteriormente, TVE ya incluyó, en este género, tramas amorosas y musicales, que triunfaron en la taquilla de cine con *Al otro lado de la cama* (2002), en *Paco y Veva* (2004), que narraba la historia de amor entre dos jóvenes de clases sociales diferentes a ritmo de canciones conocidas por todos los públicos con la letra adaptada a la historia. Los dramas no solo fueron profesionales, también se crearon ficciones con tramas de misterio intrincadas que atrapaban al espectador, como en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005); grandes tragedias familiares con tramas que recordaban reeuerdan al culebrón, como *Herederos* (TVE, 2007); o que reflejaban los problemas de una parte de la juventud en *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008). A estas propuestas se unieron series de ciencia ficción, algunas de las cuales tomaron como referencia elementos clásicos de los superhéroes, como en *Los protegidos* (Antena 3, 2010).

1.2.2. El análisis de los personajes y de las tramas

Se ha realizado una categorización de los personajes en diferentes arquetipos. De cada una de las series analizadas se han seleccionado entre dos y cuatro personajes protagonistas principales o secundarios, tanto masculinos como femeninos, con importancia en las tramas y en el argumento de la serie. La única ficción de este análisis en la cual no se ha podido categorizar personajes en profundidad ha sido la serie de terror *Crónicas del mal* (TVE, 1992), debido a que cada uno de los episodios corresponde a

historias independientes en las que prima la acción sobre las características y personalidad de los personajes.

El número de personajes masculinos y femeninos analizados varían en cada etapa por la muestra elegida y está en función del número de series incluidas en el corpus. En la etapa 1990-1994, fueron 15 personajes masculinos y 12 femeninos, 29 en total. En el periodo que comprende de 1995 a 2002, 28 masculinos y 26 femeninos, 54 en conjunto. Por último, entre 2003 – 2010, donde la coralidad de las ficciones constituyó un rasgo definitorio, fueron 36 masculinos y 34 femeninos, 70 en su conjunto. En total, sumando los tres periodos, se han tenido en cuenta 79 personajes masculinos y 72 femeninos, 151 caracteres diferentes.

Todos estos personajes se han analizados según una ficha de análisis elaborada para tal fin que incluía los siguientes campos:

- Apariencia del personaje

- * Fisionomía: sexo, edad, color de piel, peso, altura, color del pelo, defectos...

- * Rasgos artificiales: vestuario y gestos

- Expresión verbal

- Carácter del personaje

- Pasado del personaje

- Metas y motivaciones

- Elementos extradiscursivos: el actor

A partir de este análisis y según sus rasgos dominantes más característicos y compartidos por varios de ellos, se definen modelos de personajes masculinos y femeninos. La mayoría se inspiran en la realidad del momento, aunque, en algunos casos, se exageran, a modo de esperpento hiperbólico. En cada etapa se explican los diferentes

modelos, sus preocupaciones principales y la imagen por tanto que se ofrece a la audiencia de las figuras masculinas y femeninas contemporáneas.

En el análisis de las tramas, se diseccionan los detonantes de las historias, su cierre y la escenografía que presenta la ficción: cómo son los decorados, cuántos hay y qué finalidad tienen. En concreto, la ficha de análisis aplicada observa los siguientes elementos:

- Tipo de trama: autoconclusivas, lineal o dos ejes narrativos
- Detonante: inicio de la serie
- Escenografía: decorados, fijos, multidisciplinares, exteriores
- Final: cierre (qué se cierra y qué queda abierto)

Se pretende, con esta parte de la investigación, establecer una serie de patrones comunes dentro de cada etapa. Evidentemente cuanto más compleja es la ficción de un periodo, más número de tramas y escenarios presenta, así como inicios y finales impactantes y variados.

1.2.3. Problemas de los personajes: universales y específicos de la realidad

Con la finalidad de conseguir una mayor verosimilitud en sus historias de ficción, los personajes que aparecen en las series de televisión comparten preocupaciones reconocibles por el público. El carácter, la personalidad, los lazos afectivos, las cargas familiares o la madurez del personaje integran los rasgos que influyen en sus preocupaciones vitales. No resultan iguales los intereses de un hombre joven que se inicia en el mundo laboral y aún no tiene familia propia, que los de una mujer trabajadora, divorciada y con hijos a su cargo.

Los personajes se enfrentan a una serie de problemas universales que representan sus principales objetivos vitales. El abanico de posibilidades es amplio y se compone de

cuestiones relacionadas con el amor, la amistad, los retos profesionales, conflictos familiares, la moralidad o la salud o la imagen física. Se analiza cómo les afectan y los afrontan cada uno de ellos según de la personalidad y el modelo de personaje que representan.

Debido al gran número de personajes que se han estudiado, y con el fin de recoger sus inquietudes, se ha optado por agruparlos dentro de las categorías ya definidas anteriormente porque, salvo pequeñas variaciones, como se explicará, todos los personajes catalogados dentro de un mismo perfil comparten los mismos anhelos y sueños en su vida. En general, se agrupan en tres grandes categorías: profesionales, personales (familia y amor) y universales (compañerismo, amistad, salud, etc.). La solución a estos problemas también tiende a reiterarse, conformándose en torno a tres tipos de resoluciones: por intervención de la suerte o azar; la familia y los amigos; o el trabajo y el esfuerzo.

La última de las partes del análisis, pero no por ello menos importante, se refiere a la conexión de la ficción con la realidad, a través de la relación entre las preocupaciones de los personajes con las de los españoles en el momento de emisión de la serie. Para ello se utilizan los Barómetros del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS). Estas encuestas, realizadas mensualmente, abordan la percepción de la sociedad española sobre los problemas del país. Su universo corresponde a personas mayores de 18 años que viven en el ámbito nacional. En cada encuesta se repiten una serie de preguntas fijas, entre otras: valoración de la situación económica y política del país actual y los principales problemas del país en opinión de la persona entrevistada. Las respuestas a esta última pregunta constituyen la materia del análisis realizado en esta tesis.

El primer Barómetro sobre los problemas que los entrevistados percibían se publicó en mayo de 1985, pero careció de periodicidad, hasta que a partir de enero de

1995 se realizaron tres encuestas al año y a partir de enero de 2001 pasaron a hacerse todos los meses salvo en agosto.

Los ítems que nombran los españoles como sus principales preocupaciones en los Barómetros) en los veinte años analizados, se cotejan con las preocupaciones de los personajes de las series analizadas. De cada Barómetro en el periodo analizado se toman los 10 primeros problemas, se repitan o no en otras encuestas del periodo, de tal manera que en cada etapa resultan diferentes los problemas buscados durante el visionado de los capítulos. En la primera etapa (1990 –1994) fueron tres los barómetros estudiados en esos años y 16 los problemas detectados por los españoles. En la segunda (1995- 2002), debido a su periodicidad ya fija, fueron 37 los barómetros y 26 lo ítem diferentes a tener en cuenta. Por último, en el tercer periodo (2003 -2010), 87 los barómetros y 21 los problemas considerados. Una gran parte de estos temas se repiten en todos los periodos, ocupando una posición más o menos elevada en la cuantificación final, como el paro, los problemas económicos, las drogas o el terrorismo de ETA. Otros, como se analizará, solo aparecieron de manera puntual como consecuencia de una circunstancia de la actualidad del momento, como el desastre ecológico que provocó el petrolero *Prestige* en las costas gallegas en 2002.

Algunas de estas cuestiones se engloban entre sí por su cercanía temática y se analizan en su conjunto, por ejemplo, los problemas económicos y el paro, la delincuencia y la drogadicción, los cambios sociales y la política y la sombra de corrupción que se cierne sobre ella. Otras cuestiones no se recrearon en la ficción, pero también se da cuenta de estas ausencias por lo que revelan, como es el caso del terrorismo.

1.3. Fuentes analizadas

Las fuentes primarias utilizadas en esta investigación son diversas. En primer lugar, cabe mencionar las fuentes hemerográficas, entre las que se encuentra prensa generalista como *ABC*, *La Vanguardia* y *El País* que han permitido realizar un seguimiento de las parrillas de programación de las cadenas analizadas, y recabar datos sobre las series estrenadas. También han sido de gran utilidad las webs especializadas en televisión como *Vertele.com*, *Formulatv.com* y el portal de la Academia de Televisión de España (www.academiatv.es). Se ha consultado igualmente, para casos concretos, las actas de la Comisión Parlamentaria de Control de RTVE, por ejemplo, para valorar la incorporación de trabajadores de TVE a los nuevos canales privados; y la base de datos del Instituto Nacional de Estadística así como informes del Ministerio del Interior y del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, en cuanto a cifras para valorar la problemática o situación real en determinados temas como la violencia de género, la inmigración o la inseguridad ciudadana.

Pero la fuente principal, además de los Barómetros del C.I.S., ya explicados, la ha constituido las series de ficción analizadas, de las que se han visionado online (en la web de cada cadena o en otras plataformas audiovisuales) o en DVD, un total de 34 series y un total de 204 capítulos.

Como fuentes secundarias, las monografías y artículos citados en la bibliografía final. El interés académico por los estudios de televisión se incrementó con la llegada de la competencia privada y, dentro de estos, la ficción constituye el género (junto con el *reality show*) que más investigaciones ha reunido. En esta selección se han primado los estudios sobre las series españolas por su proximidad al ámbito de análisis de esta tesis, pero no por ello se ha dejado de comparar, en la medida que ha sido posible, con dinámicas y tendencias de otros países, sobre todo Europa y Estados Unidos.

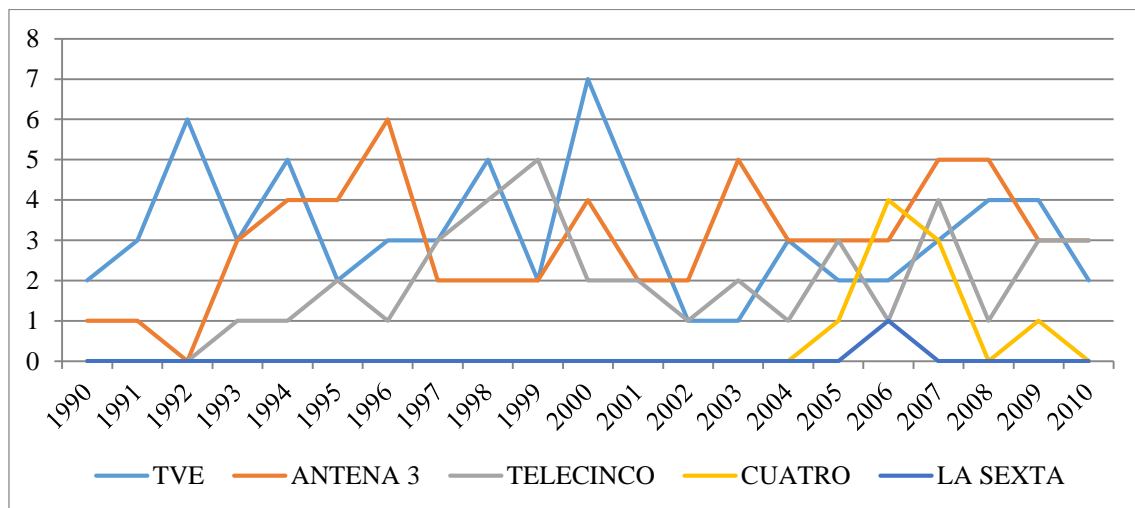
En definitiva, se presenta una investigación amplia, de carácter diacrónico sobre las series de televisión españolas que, en el periodo analizado, ocuparon un destacado lugar en el entretenimiento cotidiano y que adquirieron una notable relevancia social. Además de ofrecer un panorama de la evolución de la ficción en estos años, se desentraña la vinculación de la ficción con la realidad, tanto a través de la construcción de los personajes, como en el planteamiento de sus tramas.

CAPÍTULO 2: LA EVOLUCIÓN DE LAS SERIES DE FICCIÓN ESPAÑOLA EN LA OFERTA TELEVISIVA (1990-2010)

2.1. Evolución del mercado televisivo español

El número total de series que se emitieron entre 1990 y 2010 fueron 180 (Gráfico1) todas ellas recogidas en la base de datos elaborada para el análisis.

Gráfico 1: Número de series de ficción españolas estrenadas en prime time por cadena y año (1990-2010)



Fuente: elaboración propia

Entre 1990 a 2005, en el ámbito generalista y abierto, sólo emitían tres cadenas de televisión que pugnaban por audiencias millonarias: TVE, Antena 3 y Telecinco. Este periodo de primera competencia se desarrolló durante 15 años en los que la oferta televisiva era la que establecía la marca/identidad de estas cadenas.

En los primeros años, TVE continuó siendo la cadena de referencia, puesto que, además de ofrecer el modelo televisivo que los españoles conocían, constituyó el punto de partida de las nuevas cadenas en su carrera (Mateos Pérez, 2008). Como es lógico, arrancar y comenzar un proyecto de tal magnitud resultaba difícil por la infraestructura técnica, humana y de capital requerida, y más cuando casi ninguna de las empresas que

componían las cadenas que habían conseguido la licencia de un canal privado provenían del medio televisivo, aunque sí que contaban con profesionales de otros medios de comunicación.:

“1990 parece todavía pertenecer a la década pasada, 1991 será el año del estreno de *Farmacia de guardia* (Antena 3). Durante 1990, las nuevas emisoras privadas están ensayando. La ficción serial televisiva que se consume en España procede de la etapa anterior y su perfil sigue siendo radicalmente femenino”
(García de Castro, 2002:106)

La etapa anterior hace referencia a TVE. Esta cadena pública estrenó, a finales de los años 80, varias series con elevados presupuestos, con una calidad más próxima al formato cinematográfico, con argumentos realistas y protagonizadas por profesionales: abogados en *Turno de oficio* (1986), profesores en *Segunda Enseñanza* (1986) o policías en *Brigada Central* (1989) (García de Castro, 2002:93). La idea era dar una función a la ficción nacional, además de entretenimiento, de servicio público con un estilo narrativo más cercano a otras ficciones extranjeras que se habían emitido anteriormente con éxito en la propia cadena. Es clara la herencia de *Brigada Central* (1989) con *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), traducida en España como *Canción triste de Hill Street* y de *Turno de oficio* (1986) con *L. A. Law* (*La ley de los ángeles*, NBC, 1986 – 1994). Estos años coincidieron con Pilar Miró como directora general de Radiotelevisión Española.

En el caso de Antena 3 TV, sus accionistas eran Antena 3 Radio (7%), el periódico *La Vanguardia* (18%), diversos medios de prensa escrita (10%), empresas de sectores muy diversos, pero no relacionados con la comunicación (23%), bancos e instituciones financieras internacionales (20%) y también accionistas y particulares (10%). Telecinco por su parte contaba entre sus propietarios con la productora italiana Fininvest (25%), la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) (25%), la editorial Grupo Anaya (25%), Juan Fernández Montreal de Chocolates Trapa (10%) y Ángel Medrano, un

empresario turístico (15%). De hecho, se produjo una fuga de capital humano del Ente público: 55 trabajadores de TVE se incorporaron a los nuevos canales privados en tal sólo un año⁵.

Se observa, sin embargo, que, a pesar de la lenta incorporación de la ficción nacional a las nuevas cadenas privadas, es Antena 3 la que destaca entre sus competidoras en cuanto al número de producciones, salvo un breve repunte de Telecinco entre 1999 y 2001. En junio de 1992 Antena 3 cambió completamente de propietarios. El Grupo Zeta pasó a ser el accionista mayoritario, y con la incorporación también, entre otros, del banco Banesto. Este paso supone una gran revolución para la cadena que, no solo modificó el logotipo, sino también de estrategia de producción de contenidos e incorporó a figuras como Jesús Hermida o Manuel Campo Vidal como caras visibles y directivos. La transformación en la política empresarial perseguía el objetivo de convertirse en el canal generalista de referencia en España. La nueva estrategia permitió que, en menos de dos años, en abril de 1994, por primera vez una cadena de televisión privada superara en audiencia a la televisión pública (Prades, 1994).

Durante los primeros años, de 1990 a 1994, la estrategia de comunicación de TVE se centró en una competencia directa con la televisión privada, en cuanto a formatos y programas comerciales y de espectáculo por la audiencia. Representa el paso de la llamada Paleotelevisión a la Neotelevisión, es decir, el cambio de la existencia de un único canal de televisión de titularidad pública en un principio a la liberación del sector que permitió la llegada de las cadenas privadas y con ella la rivalidad (Roel, 2014) y de nuevos contenidos (Eco, 1986). El género de ficción fue el formato estrella durante esta primera etapa: llegó a ocupar el 43,7 % del tiempo de emisión de la parrilla televisiva en 1991 (Prado, Huertas y Perona, 1992).

⁵ Declaraciones del Director General de Radio Televisión Española, Jordi García Candau. Sesión de Control Parlamentario a RTVE, 25 de abril de 1990, p. 2334.

TVE siguió apostando por los programas de ficción de producción propia, situándose a la cabeza en el número de producciones que se estrenaban cada temporada. En el año en el que comenzaron a emitir Antena 3 y Telecinco, 1990, TVE estrenó dos series nuevas de ficción, la comedia *Eva y Adán, agencia matrimonial* y el drama *Pájaro en una tormenta*, mientras que sólo Antena 3 se atrevió con *El orgullo de la huerta*, una comedia ligera protagonizada por Fernando Delgado que no se consolidó. El éxito llegó con *Farmacia de guardia* (1991) que mantuvo un elevado índice de audiencia durante cinco temporadas, creando un nuevo modelo de ficción nacional. Se evidenció así que la repetición de productos audiovisuales de humor fácil y tradicional, que hasta entonces había ofrecido la televisión pública, ya no encajaban con los gustos de la audiencia en esos años en los que, a diferencia del periodo anterior, tenía más opciones para elegir.

Puede afirmarse, por tanto, que fue Antena 3 la cadena que dio a la ficción nacional un tono más moderno. Hasta entonces, TVE había desarrollado grandes producciones dramáticas, históricas y adaptaciones de obras literarias con un elevado coste y en formato miniserie o con concepción de una temporada. Antena 3 construyó historias, basándose en la moda del momento, con personajes jóvenes y dinámicos, con una estética más colorista propia de esos años finales de la movida, combinando la familia y las historias tradicionales con las modernas de esos tiempos, con un tono cómico ligero que se aproximaba al modelo de *sitcom* norteamericana. A *Farmacia de Guardia* (1991), que obtuvo una gran acogida por parte del público y de la crítica, le siguieron otras producciones que también se mantuvieron en antena varias temporadas, con mayor o menor éxito, tratando una gran variedad de temas y sectores a través de la comedia, y en ocasiones, con argumentos algo trasgresores, como *Los ladrones van a la oficina* (1993), *Lleno, por favor* (1993), *¡Ay, Señor, Señor!* (1994), *Canguros* (1994), *Hermanos de leche* (1994), *La casa de los líos* (1996) o *Menudo es mi padre* (1996). Pero Antena 3 no sólo

invirtió en ficción, apostó con fuerza por este formato confiando en él como eje principal de su estrategia programativa. Así, diariamente ofrecía algunas de estas producciones en su parrilla.

Las series de la cadena pública no tenían la actualidad que las de su rival y además desarrollaban argumentos que resultaban repetitivos; o no eran para un público mayoritario y familiar, como la lucha de sexos de *Eva y Adán, agencia matrimonial* (1990) o *Las chicas de hoy en día* (1991), ya explotada en el cine con directores como Pedro Almodóvar con sus personajes femeninos fuertes y modernos o Fernando Colomo, en cuya película *La vida alegre* (1987), coincidieron como protagonistas también Verónica Forqué y Antonio Resines, los mismos que en la primera de las series. Su apuesta en estos años fue aprovechar la popularidad de actores españoles procedentes del cine o de la televisión, como Antonio Ozores, en la comedia *El Taller Mecánico* (1991); Verónica Forqué y Fernando Valverde en la comedia familiar *Pepa y Pepe* (1995); o Lina Morgan en *Hostal Royal Manzanares* (1996). También recurrió a la realización de secuelas de series dramáticas o de acción que tuvieron éxito en los 80, como *Brigada Central II: La guerra blanca* (1992) o *Turno de oficio: Diez años después* (1996).

Telecinco, sin embargo, se decantó en un primer momento por los programas de espectáculos y variedades al estilo del Canale Cinque italiano, puesto que compartían propietario. El director de la cadena durante estos años, Valerio Lazarov, era además un profesional con una larga trayectoria en la realización de este tipo de programas en TVE. No fue hasta 1993, con la idea de cambiar la imagen frívola, que la cadena se había granjeado con estas emisiones, cuando estrenó su primera serie, *Truhanes*, que no pasó de su primera temporada. Lo mismo ocurrió con su siguiente intento, *Historias de la puta mili* (1994), basada en una historieta de comic de la revista satírica *El Jueves*, cuyo

creador era Ivà, ya adaptada al cine en ese mismo año. La primera fue perdiendo audiencia capítulo tras capítulo, pero en realidad no continuó por deseo de uno de sus protagonistas, Francisco Rabal, que no renovó su contrato⁶. En el caso de *Historias de la puta mili* (1994), a pesar de conseguir el Premio Ondas en ese año, no gozaba del favor de la crítica por no representar de forma real la vida militar del momento. La visión que se ofrecía era una parodia zafia y soez, no era un reflejo real del servicio militar⁷.

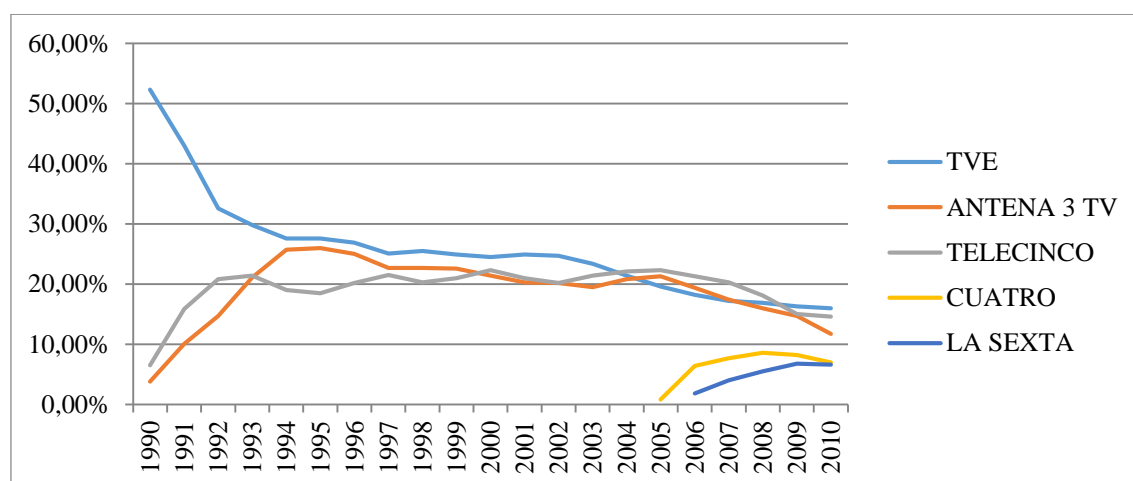
Las audiencias medias anuales de las cadenas durante los primeros años están en consonancia con la tendencia en la producción de ficción nacional que se ha explicado. La cadena pública ostentó un liderazgo neto hasta que se consolidó el modelo de la competencia. En concreto, en 1993, la diferencia entre la cadena pública (TVE, 29,8% de share) y la menos vista (Antena 3, 21,1%) se redujo a menos de un 9% de cuota de pantalla (Gráfico 2). Progresivamente, esta diferencia fue disminuyendo hasta que Antena 3 se situó a tan solo 1,9% de la audiencia de TVE. El paulatino equilibrio entre los canales de televisión se consiguió, en gran parte, gracias a la oferta de ficción que constituyó una forma eficaz de conseguir y fidelizar audiencia y, al mismo tiempo, de consolidar una estrategia de posicionamiento entre el público. Las tres cadenas consiguieron audiencias

⁶ Según la biografía *Paco Rabal: aquí, un amigo* (2004) de Juan Ignacio García Garzón, el actor en explicó el final de la serie así: “En general, el rodaje de estas series es muy duro. Tanto en *Juncal* como en *Truhanes* había que aprender todos los días y levantarme a las cinco de la mañana para estudiar (...). Además, yo soy actor, y a un actor lo que le gusta es cambiar de papel, no hacer siempre el mismo. Ésta fue la razón principal que me llevó a no querer prorrogar la serie” (página 406).

⁷ El periodista Luis Apostua, en su columna de crítica televisiva del diario *ABC* del 29 de octubre de 1994, se refería a la serie de esta manera: “Este serial sobre la vida militar, en clave de humor, no tiene nada que ver con el ejército de hoy. Es el trabajo de alguien que hizo esa «mili» hace un cuarto de siglo o más (...). Ya no es así el servicio militar ni son así los curas ni son así los izquierdistas. (...) El serial gana el premio Ondas, en virtud de su corte humorístico. Es muy justo como premio de parodia (...)”. Unos meses antes, la cadena ya había intentado dar respuesta a otras críticas por el tono satírico de la serie a través de su Director de Comunicación, José Antonio Ovies en una Carta al Director, publicada el 29 de abril de 1994, en la que defendía que la ficción “es una telecomedia, basada en las tiras cómicas populares desde hace años, y como tal basa su argumento en situaciones de humor. Como en toda caricatura, se extremen las facetas de los personajes y las situaciones, pero siempre desde la humanización y el respeto a la vida militar. Insistimos en que se trata de una comedia, y no de una serie dramática o un documental, por lo que no se pretende reflejar con realismo la vida militar”. Asimismo, reconoce la participación de asesores del cuerpo militar en la producción.

notables gracias a la ficción nacional. TVE, por ejemplo, recuperó con *Pepa y Pepe* (1995), audiencias de más de 6 millones de espectadores (Gómez, 1995), y logró con *Hostal Royal Manzanares* (1996) congregar a una media de 7 millones de televidentes en cada capítulo (*El País*, 15 de mayo de 1996). *Cuéntame cómo pasó* (2001) constituye otra producción paradigmática de estos éxitos de la cadena pública: no descendió del 30% de *share* y de los 5 millones de espectadores durante sus seis primeras temporadas, a pesar de competir con otro programa de audiencia y novedoso como fue *Gran Hermano* de Telecinco, primer *reality* de convivencia emitido en España (*El País*, 6 de abril de 2002).

Gráfico 2: Audiencia media anual de las cadenas de televisión generalistas en España por año (1990-2010)



Fuente: TN Sofres

Según el Anuario de GECA (Gabinete de Estudios de la Comunicación Audiovisual) de 1998, cuyos resultados recoge García de Castro (2002: 113), mientras que las preferencias masculinas de consumo televisivo se concentran en el deporte, las de las mujeres se orientaban hacia los programas de ficción. Asimismo, por edad, TVE se convirtió en la opción preferida por el público mayor de 65 años, mientras que el más joven y urbano optaba por sintonizar preferiblemente las cadenas privadas, Antena 3 y Telecinco.

Además de *Farmacia de Guardia* (1991), que consiguió ser, como se ha comentado, el programa más visto (Amado Mier, 1993), Antena 3 acertó con *Compañeros* (1998) cuyo estreno alcanzó un 30% de audiencia y rondó los cuatro millones de espectadores de media (Gallo, 2000). Más tarde fue *Aquí no hay quien viva* (2003), cuyo éxito hizo que Telecinco decidiera comprar la productora y llevarse la idea y los personajes a una nueva serie que llamó *La que se avecina* (2007) (*Formulatv.com*, 12 de diciembre de 2006). Esta serie consiguió transmitir la idea de la comedia de enredo que siempre ha tenido éxito en el cine español, plagada de múltiples tramas en paralelo y personajes basados en estereotipos marcados, algunos con incluso frases o expresiones repetidas que calaron en el público.

Telecinco no sólo entró de lleno en el mundo de la ficción gracias a su estrecha colaboración con Globomedia, sino que también fue esta productora la que le proporcionó su primer seguimiento masivo de público con la serie *Médico de Familia* (1995), durante las nueve temporadas en las que se emitió (Gómez, 1996). Llegaron después otras producciones innovadoras como la *sitcom 7 Vidas* (1999), centrada en las vivencias de varios amigos treintañeros, rodada con público en directo al estilo de las series del mismo formato en EE.UU. (Rivas, 1998); o *Los Serrano* (2003), que recuperó la serie familiar con tramas protagonizadas por las diferentes generaciones de sus miembros, al estilo *Médico de familia*, pero con un humor menos sutil y versionada en numerosos países (*20minutos.es*, 18 de julio de 2008).

Esta dinámica de *rankings* de audiencia de las tres cadenas muy similares, aunque manteniendo el liderazgo TVE, se mantuvo hasta 2005. Entonces Antena 3 y Telecinco, que ya competían en igualdad de condiciones con la televisión pública, tanto por presupuesto como por contenidos innovadores, le arrebataron la primera posición con un empate en el 21,3% de audiencia frente al 19,6%. A este descenso de la cadena pública,

también contribuyó la imagen negativa del medio generada por las acusaciones de manipulación por parte de los diferentes gobiernos y la crítica de la audiencia mucho más exigente con esta cadena que con las privadas⁸.

En ese mismo año y al siguiente, llegaron dos nuevos canales privados de televisión, Cuatro (2005), perteneciente al Grupo Prisa, y La Sexta (2006), propiedad en un 51% del Grupo Audiovisual de Medios de Producción, de la que forman parte: el Grupo Árbol y Mediapro (69,95%), la productora Bainet Media de Karlos Arguiñano (12%), la caja de ahorros la caja de ahorros Bilbao Bizkaia Kutxa (9,8%) y la productora El Terrat de Andreu Buenafuente (8,25%); en un 40% del grupo mediático mexicano Televisa y en un 9% del grupo inversor Albavisión Communications LLC del empresario Remigio Ángel González.

Las nuevas cadenas de televisión encontraron un modelo televisivo consolidado y tuvieron complicado conseguir hacerse un hueco en el mercado. Competir para conseguir audiencias tan importantes como las de los tres canales que ya existían era algo fuera de su alcance, por lo que se enfocaron desde un primer momento hacia un público minoritario, mayoritariamente joven, urbano, con estudios superiores. Optaron pues por estrategias de programación diferentes que las distinguieran del resto de canales generalistas tradicionales. Al ser cadenas de televisión con menor inversión y capacidad

⁸ Según recoge el diario *El País* en su edición del 31 de enero de 2004, “El Consejo de Europa cita a TVE como ejemplo de “manipulación informativa por influencia política””, con motivo de la Huelga General del 20 -J-. El sindicato Comisiones Obreras llevó a los tribunales la emisión de aquella noticia en los informativos y ganó y TVE tuvo que leer la sentencia. El periodista Alfredo Urdaci, responsable de informativos de la cadena pública, fue el encargado de hacerlo, pero extendió aún más la polémica porque al citar el nombre del sindicato demandante lo hizo leyendo las siglas de una forma inusual: “ce ce o o”. Esto empeoró notablemente la imagen de la cadena y se acusó de ellos al Partido Popular que es quien estaba en el Gobierno. En marzo de 2004, con la victoria del PSOE en las elecciones generales, pasó a ser el Partido Popular el que denunciaba la manipulación de TVE a través de debates, tal y como recoge el diario *El Mundo* con el titular “El PP acusa a TVE de manipular y anuncia que no volverá a participar en el programa ‘59 segundos’” en su edición del 5 de junio de 2005, o mediante la manipulación de videos que mezclan imágenes de líderes del partido conservador con torturas en la Guerra de Irak o aviones de la CIA.

económica, optaron de manera prioritaria por recurrir a programas de producción propia, desarrollados por profesionales y productoras asociadas al grupo audiovisual de cada una.

Estas cadenas apenas utilizaron el formato de ficción nacional como estrategia de programación: Cuatro lo intentó en 2006, y, a pesar de ser un canal con menos presupuesto que sus competidoras, estrenó cuatro series en 2006 y tres en 2007, pero en 2008 su producción decayó. Por el otro lado, La Sexta mantuvo, durante los años analizados, una atonía general respecto a este género con una mínima inversión en producir series nacionales. Por el contrario, las dos emisoras incluyeron en su parrilla de programación numerosas series extranjeras. Respecto al resto de contenidos, Cuatro apostó al principio más por la información y los *docushows*, mientras que La Sexta intentó fidelizar a la audiencia con retransmisiones deportivas y programas de humor y entretenimiento.

Hay que señalar que las series de Cuatro eran económicas en cuanto valores de producción y de menor duración. Sin embargo, es interesante destacar que este canal introdujo novedades desde el punto de vista de la temática y el género. Por ejemplo, hicieron una versión de una serie argentina llamada *Los simuladores* (2006) que contaba el trabajo de un grupo de profesionales encargados de resolver los problemas de sus clientes mediante “operativos de simulacro” ante las personas que pueden generar el problema al contratante (familia, trabajo, estafadores...) (*Vertele.com*, 28 de noviembre de 2006). Se trata de una serie original argentina que tuvo tanto éxito en Latinoamérica que se hicieron versiones también en diferentes países, como en Chile, México y Rusia. A pesar de los esfuerzos, esta serie estuvo dos temporadas en antena y contó con un 6,1% de ratio de audiencia, que, si bien rondaba la media de la cadena (6,4%), no fue suficiente para mantenerla en antena.

La llegada de estos nuevos canales no afectó a las grandes cadenas, Antena 3, Telecinco y TVE, que mantuvieron sus audiencias, aunque disminuyeron su media⁹. Con Cuatro y La Sexta se amplió el panorama audiovisual. Por un lado, se situaron las cadenas más grandes, que eran las más antiguas y que peleaban por la audiencia mayoritaria; y por otro, Cuatro y La Sexta que se enfrentaban en una liga menor por conseguir sencillamente no ser la cadena menos vista.

En el momento en el que Cuatro, tras unas negociaciones que comenzaron en 2009 y terminaron en 2011, fue adquirida por Mediaset, dueña de Telecinco (*El Mundo*, 5 de noviembre de 2010), su estrategia de público objetivo se mantuvo, aunque las series de producción propia disminuyeron hasta desaparecer. Por su parte, La Sexta también fue absorbida en 2011 por el Grupo Planeta, en cuya estructura empresarial se concentraban otros medios como el canal de televisión Antena 3 o la emisora de radio Onda Cero. Desde su nacimiento hasta 2014, La Sexta sólo estrenó tres series y en ninguna de ellas consiguió el éxito buscado en audiencia, sin embargo, encajaban dentro de la imagen y el tono de la cadena. En esa etapa el canal apostó en sus contenidos tanto por la nostalgia de los años 90 como por el humor, según el público al que iba dirigido, y dentro de esta estrategia las series daban continuidad a la marca buscada. En 2006 estrenó *Mesa para cinco* (2006), un *remake* español de la ficción de corte familiar dramático *Party of Five* (*Cinco en familia*, FOX, 1994 – 2000). Más tarde, en 2011, llegó a la parrilla de la cadena la comedia *Buen Agente*, y en 2013, *Psicodriving*, un experimento de ficción de 10 minutos por capítulo en donde el enganche reside en el protagonista, el comediante Goyo Jiménez, y su interacción con otros personajes en breves *sketches* en los que interpreta a un psiquiatra que atiende a sus pacientes mientras ejerce también de taxista. La

⁹ Antes de las nuevas cadenas (2004), TVE cerró el año con un 21,4% de audiencia, Antena 3 con un 20,8% y Telecinco con un 22,1%. En 2007, con los nuevos canales ya asentados, TVE bajó a 17,2%, Antena 3 un 17,4% y Telecinco un 20,3%. La bajada de audiencia rondó entre el 2% de Telecinco al 4% de la cadena pública. Fuente: Sofres.

programación de estas cadenas pequeñas, a pesar de los esfuerzos realizados, parecía abocada a contenidos más novedosos y baratos, desplazando los programas dramáticos a las grandes cadenas, en donde el público sí que los respalda.

A lo largo de estos años (1990-2010), los formatos de ficción experimentaron cambios significativos que permiten diferenciar las tres etapas mencionadas anteriormente en la metodología y que se analizan con mayor detenimiento en los capítulos posteriores:

- 1990-1994. Las primeras series emitidas en un marco de competencia audiovisual se caracterizan por ser herederas de una ficción de humor costumbrista y familiar de la tradición televisiva establecida por la cadena pública.

- 1995-2002. Estos años se caracterizan por el éxito de las series de larga duración, emitidas en *prime time*, con varios personajes y tramas en paralelo y la mezcla de la vida personal con la profesional de los protagonistas.

- 2003-2010. Nace una nueva comedia que es capaz de incorporar los cambios sociales a las tramas para normalizarlos. Asimismo, se produce ficción a partir de una gran diversidad de géneros y temas, donde se aprecia claramente la influencia de la ficción extranjera que los espectadores consumen, ya no sólo por la televisión sino también por otras plataformas. La proliferación de las tramas ambientadas en épocas pasadas evidencia el descubrimiento de un nuevo género de ficción bien recibido por los telespectadores. Es la etapa con mayor diversidad de ficción, producto de todo el bagaje de los años anteriores.

2.2. Primera etapa: El comienzo de la *sitcom*, la reinención de lo tradicional (1990 – 1994)

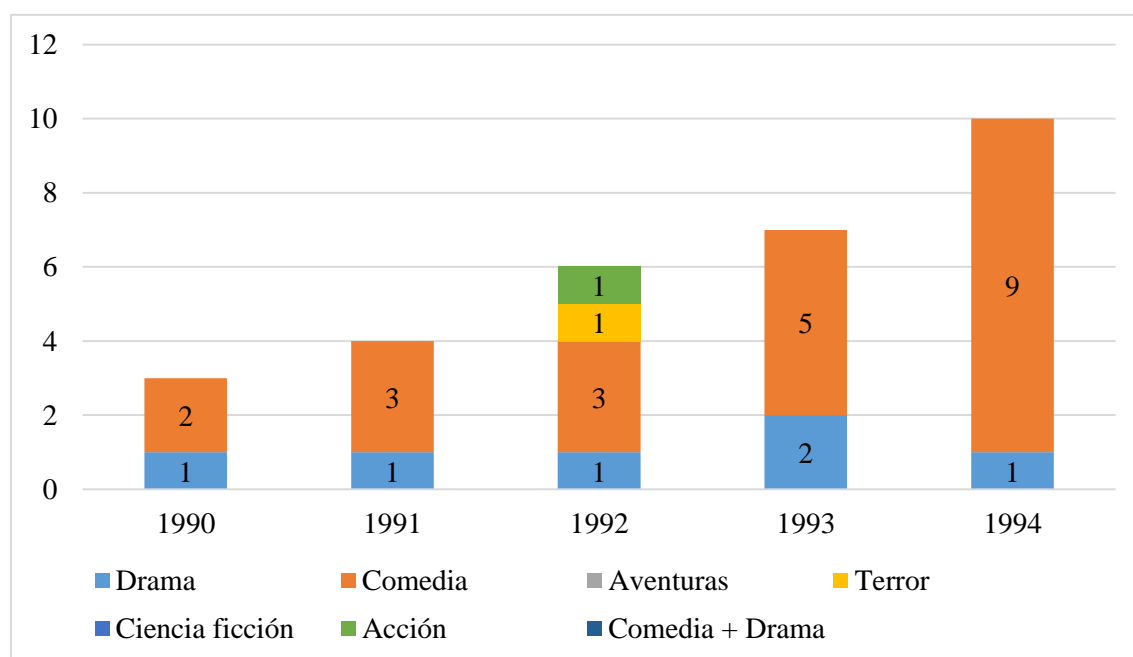
Durante los primeros años de la década de los 90, España atravesó por una grave crisis económica y soportaba unos niveles altos de paro. Salieron a la luz además numerosos escándalos políticos que enturbiaron la imagen de la política y del gobierno del socialista Felipe González, que hasta entonces había conseguido amplias mayorías absolutas. La pérdida de confianza y el malestar en los ciudadanos hizo que comenzara el bipartidismo con el apoyo al Partido Popular que acabó ganando las elecciones en 1996 (Jiménez Díaz y Collado Campaña, 2014). Por otro lado, los niveles de preocupación por la inseguridad eran muy altos, en parte por los numerosos delitos cometidos por drogodependientes, una importante lacra social en esos años. Los cambios sociales, como la visibilidad de la homosexualidad, la concienciación sobre la violencia de género o los nuevos modelos de familia; junto con los serios problemas económicos, constituían el día a día de la audiencia.

El modelo televisivo se transformó, como se ha señalado. Los espectadores pasaron de elegir entre las dos cadenas públicas o apagar el televisor, a poder seleccionar entre un abanico de opciones más amplio. Pero las consecuencias de este nuevo modelo repercutieron sobre todo en la televisión pública y en la definición de interés público que estaba supuestamente realizando. Se entendía que la televisión pública debía ofrecer una complementariedad competitiva a la programación comercial, pero en España la televisión pública se financiaba fundamentalmente a través de la publicidad, lo que la obligaba a competir con medios privados por las audiencias. No obstante, hay autores que detectan un giro hacia contenidos más comerciales en TVE antes de la aprobación de la Ley la Televisión Privada aprobada en 1988, que se mantendría con posterioridad, para competir tanto con los primeros canales autonómicos que nacieron en la década de los 80

como con las cadenas privadas en los 90 (Bustamante, 2013; Díaz, 2006; Guerrero, 2010; Giordano y Zeller, 1999).

En estos años, el género predominante en las series de ficción televisivas fue la comedia (Gráfico 3). El público consumía y demandaba ficciones que le ayudasen a relativizar la crisis económica y política que afecta al país y evadirse de sus problemas. El espectador quería evasión y la televisión constituía su principal medio de entretenimiento. El tipo de comedias, que proliferaron en esta etapa, tenían todavía un aspecto teatral. Su contenido de enredo enlaza con las obras costumbristas y de humor picaresco que habían caracterizado la comedia teatral o cinematográfica realizada en las últimas décadas. Los actores protagonistas procedían también de otros medios que hacían que gozaran de popularidad entre el público, especialmente del cine. Carlos Larrañaga, José Luis López Vázquez, Fernando Fernán Gómez, Manuel Alexandre, Andrés Pajares, Arturo Fernández o Antonio Ozores son algunas de las grandes figuras que pusieron cara a esos personajes que, con una vida complicada, conseguían divertir a los espectadores.

Gráfico 3: Número de series españolas de ficción por géneros (1990-1994)



Fuente: elaboración propia

Antena 3 cosechó, como se ha comentado anteriormente, su primer gran éxito con el estreno de la serie *Farmacia de Guardia* (1991) de Antonio Mercero, un director de cine que ya había logrado en TVE series que habían contado con el apoyo del público, como *Verano Azul* (1981) o *Turno de Oficio* (1986). Esta producción narraba el día a día de una farmacia, sus clientes y la familia que la regentaba. Su emisión era semanal y los capítulos, autoconclusivos, duraban 30 minutos. La trama era sencilla y se desarrollaba en dos únicos escenarios interiores: la farmacia y la rebotica, donde interactúan con los clientes y entre los miembros de la familia.

Tras el éxito de *Farmacia de Guardia*, Antena 3 repitió el mismo esquema en otras ficciones con algunas variaciones como *Los ladrones van a la oficina* (1993) o *Lleno, por favor* (1993), que dejaron igualmente récords de audiencia¹⁰, situando las tramas en un bar o en una gasolinera con más espacios exteriores, respectivamente. Hasta 1993 Telecinco no estrenó una serie de ficción española en su parrilla y lo hizo también con una comedia, *Truhanes*, una continuación de la película del mismo nombre, de gran éxito una década antes, sobre la vida de dos timadores con Arturo Fernández y Paco Rabal al frente.

TVE no tuvo mucho respaldo de audiencia en sus series de ficción. Todas las comedias que emitió mantenían el modelo costumbrista que había estado produciendo hasta entonces. Son comedias breves de media hora de duración, de argumento ligero y humor blanco. Algunas de ellas estaban protagonizadas por estrellas de la comedia con

¹⁰ Según una noticia aparecida en *ABC* el 18 de octubre de 1993 y firmada por Ana Anabitarte, *Lleno por favor*, la serie de Antena 3 protagonizada por Alfredo Landa y que cuenta el día a día de una gasolinera, se convirtió en su estreno el 4 de octubre en el programa más visto de su franja horaria con más de cinco millones de espectadores. En su segundo capítulo superó a la serie estadounidense juvenil emitida en Telecinco *Sensación de vivir* e incluso a un torneo de fútbol en el que participaba el Real Madrid. Según el productor de la serie, Vicente Escrivá, el hecho de que cada vez más series propias tengas más aceptación por el público se debe a que a “los espectadores les interesan más los problemas de su entorno que los de Miami, por ejemplo”. *Farmacia de Guardia* fue una serie también muy seguida y en su final tuvo un 62,8 % de cuota de pantalla y 11.527.000 espectadores de media, compitiendo con una Gala de TVE en homenaje a Lola Flores o Cine en Telecinco.

gran recorrido en el cine como Antonio Ozores (*El Taller Mecánico*, 1990) o José Sazatornil (*Tercera Planta, Inspección fiscal*, 1992) como reclamo principal. Las comedias eran breves, protagonizadas por personajes arquetípicos reconocibles y destinadas para toda la familia: los televidentes las veían después de las noticias y despedían el día con una sonrisa (Gómez González, 1999). Además, estas comedias tenían un coste de producción, en general, económico por su rodaje en pocos decorados, logrando una buena rentabilidad. En este sentido, no hay grandes diferencias con la programación televisiva de otros países, donde también predominaban las comedias (de corte familiar) en la oferta de las cadenas tanto públicas como privadas (Comstock y Strzyzewski, 1990; Weiss y Wilson, 1996; Robinson y Skill, 2001).

Aunque la comedia fue predominante, la creatividad no se agotó en ese género. Hubo propuestas dentro del género de terror, como *Crónicas del mal* (1992), o de acción policial, con la segunda parte de *Brigada Central* (1992) en TVE. Ambas series se emitieron en horarios en *late night*. *Crónicas del mal* ofrecía diferentes relatos de terror de 30 minutos de duración, que se presentaban cada viernes con actores importantes del momento, como Sancho Gracia o Carmen Elías; y directores procedentes del cine, como Antonio Drove o Ricardo Franco, que introducían al espectador en bloques de pisos con ascensores asesinos, presentaban a personas muertas que regresaban del más allá o mostraban asesinatos inexplicables. Esta serie aparecía en pantalla a medianoche tras la emisión del concurso familiar *Un, dos, tres*.

Brigada Central II: La guerra blanca, continuación de la serie *Brigada Central* emitida en 1989, retomó las andanzas del grupo de élite de policías de investigación en el mundo del narcotráfico, que comanda el comisario de etnia gitana Manuel Flores, interpretado por Imanol Arias. En esta segunda temporada la serie rodó en diversos países europeos y fue coproducida por TVE, Italia y Alemania. Esta serie con secuencias de

acción también se emitió después de un concurso de éxito, en este caso *El Precio Justo*, los lunes de 23:20 a 00:30h.

Las series dramáticas también tuvieron su espacio dentro de la televisión pública durante estos años. Mientras que las comedias fueron el género estrella en todas las cadenas y se programaban en las franjas de máxima audiencia tras el programa informativo de la noche, en una horquilla que va desde las 21:30 a las 22:30h, según cada caso, las series dramáticas se dirigían a un público más selectivo y minoritario a partir de las 23 horas, de igual forma que las series de acción o de terror. Fueron series que abordan tramas más trascendentes y profundas, que juegan con la nostalgia de una generación de televidentes que recuerda su propia juventud, como en la policiaca *Pájaro en una tormenta* (1990)¹¹, o con personajes protagonistas que viven en ella, como el actor retirado que interpreta Francisco Rabal en *Una gloria nacional* (1993) (*El País*, 27 de septiembre de 1993). También narraban historias del día a día de unos personajes cosmopolitas en su paso a una edad adulta que implica una estabilidad laboral y amorosa en *Hasta luego, cocodrilo* (1992) o *Para Elisa* (1993). Estas producciones minoritarias, que no buscaban audiencias millonarias, sino presentar ficciones de calidad, son series que durante estos primeros años sólo fueron posibles en la televisión pública, por su experiencia y recorrido en este formato y por el mandato de servicio público que tenía encomendado, aunque en estos años no llegó a concretarse en medidas específicas.

Las series de acción, dramáticas o de terror fueron minoritarias porque se destinaban a públicos nicho, más especializados, no a una audiencia generalista. Los argumentos trataban temas delicados como el amor o la amistad con sus buenos y malos momentos, la lucha contra el mal o el miedo a lo desconocido. Los capítulos tenían una

¹¹ Según la descripción que aparece en el diario *ABC* (edición del 9 de noviembre de 1990, pág. 133), *Pájaro en una tormenta* es una serie “ambientada en la primavera de 1978 que narra las luchas por el poder entre los restos de la antigua política franquista y los miembros del Cuerpo policial que pretenden adaptarse a los nuevos tiempos”. Está basada en una novela del mismo título de Isaac Montero.

duración mínima de una hora, lo que alargaba el metraje, e incluían escenas rodadas en exteriores o decorados reales con el fin de darle mayor verosimilitud a la trama. El hecho de que se programasen más tarde indicaba que no se dirigían a un público amplio y familiar.

2.2.1. La familia, tema central de la ficción española

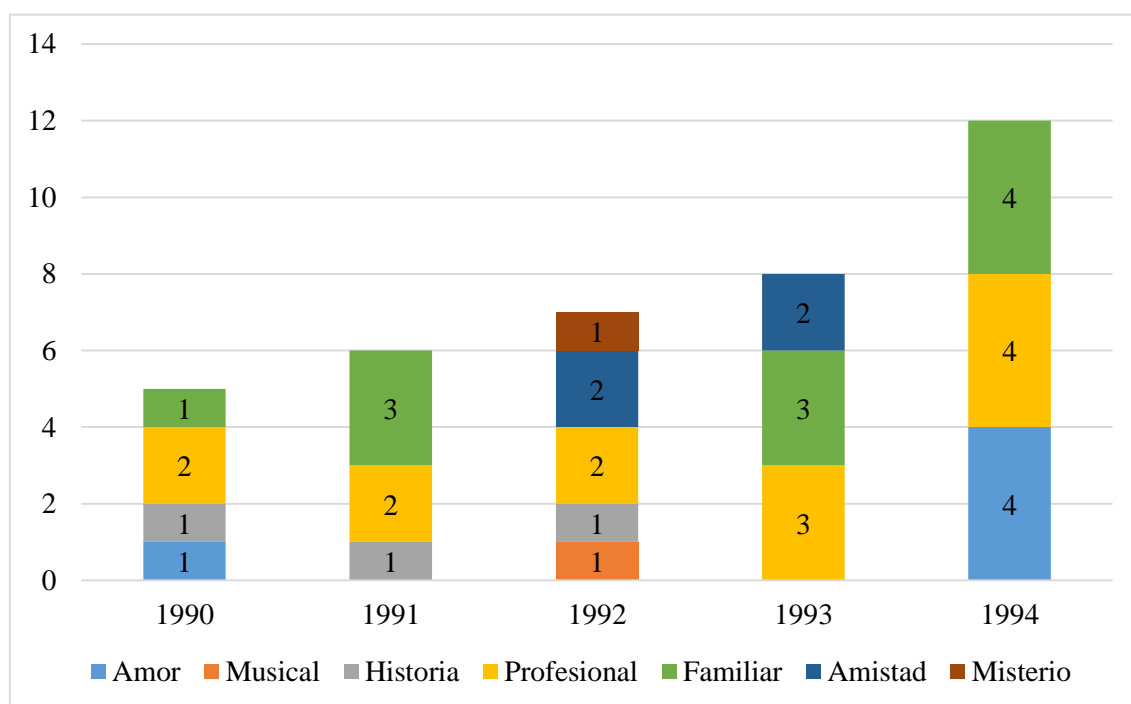
Mientras que en los géneros de estas ficciones existe una apuesta clara por la comedia, en la temática sin embargo existe, en estos primeros cinco años, una mayor diversidad, puesto que se mezclan las tramas amorosas de las comedias de enredo, o familiares y de amistad, con otros argumentos ambientados en mundo profesionales. No obstante, se observa que la tendencia es complacer a un amplio sector de la audiencia más que innovar o crear nuevos productos. En otras palabras, la oferta se hizo cada vez más homogénea y el público en el que pensaban las cadenas también. Se buscaban productos de ficción para todos los miembros de la familia. Y con ese fin se recurrió a las tradicionales comedias de humor blanco con un argumento desarrollado por una familia o un grupo de amigos (Gráfico 4), pero también apareció el ámbito profesional, porque se trata de un espacio cotidiano con el que cualquier espectador se podía identificar, además de favorecer el conflicto dramático.

La mayor parte de la ficción nacional de este periodo que incluyeron tramas en el lugar de trabajo no muestran cómo es realmente esa profesión, o al menos, no es esa su finalidad. Así, por ejemplo, en *Farmacia de Guardia*, la protagonista es la dueña de una farmacia en una ciudad (Lourdes Cano), y las tramas las protagoniza su familia, los trabajadores del negocio y los clientes que acuden a comprar medicamentos o a pedirle consejo. Lourdes no lleva a cabo ninguna de las tareas habituales de un farmacéutico en cada capítulo (preparar compuestos químicos o recibir y devolver pedidos) y, de manera

frecuente, sólo atiende a sus clientes, porque lo fundamental son las conversaciones que mantiene con ellos sobre política, la situación del país, o sencillamente discuten, se enfadan, se enamoran, lloran o se ríen. Mientras, y de manera secundaria, ella ejerce su profesión.

La excepción es *Brigada Central II: La guerra blanca*, donde se narran los entresijos de las operaciones policiales, la investigación, las estrategias y la lucha directa de las fuerzas del orden contra los criminales. Es decir, las tramas principales son las que reflejan la forma de trabajar la policía y las secundarias están formadas por las personales de los personajes.

Gráfico 4: Número de series por temas en la ficción española (1990 - 1994)

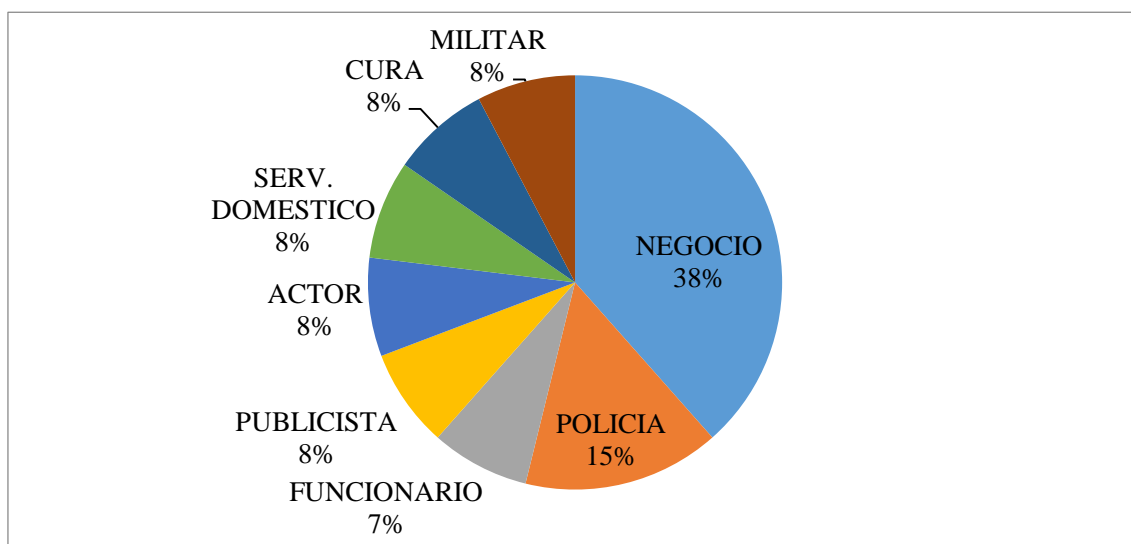


Fuente: elaboración propia

Las actividades más presentes en las series con tramas profesionales corresponden a las de autónomo o propietario de negocio propio (Gráfico 5). Así aparece un taller mecánico, una farmacia, una tienda de ropa, un restaurante, hogares con servicio doméstico y un hotel en el que interactúan dueños, trabajadores y clientes. En menor

medida, se incluyen otros escenarios que cumplen la misma función, como un cuartel militar en *Historias de la puta mili* de Telecinco (1994) o una parroquia con sus feligreses en *¡Ay, Señor, Señor!* (1994) de Antena 3. Otras profesiones más relacionadas con el trabajo en una oficina también tuvieron su espacio, como es el caso de los publicistas de *Para Elisa* (TVE, 1993) o el inspector de Hacienda que interpreta José Sazatornil en *Tercera Planta, Inspección fiscal* (TVE, 1992).

Gráfico 5: Profesiones en porcentajes representadas en las series de ficción de televisión (1990-1994)



Fuente: elaboración propia

Se ofrece al público, por tanto, una gran variedad de escenarios en los que la profesión es el nexo a partir del cual se narran romances, amistades o enemistades, problemas económicos o conflictos familiares. El mundo laboral representa simplemente una estrategia de los guionistas para establecer contenidos ligeros para toda la familia que reporten además beneficios por su bajo coste. Las producciones tenían que ser sencillas y se arriesgaba lo justo por el bajo presupuesto con el que contaban, en general, todas las cadenas. En estos años fue común el recurso dentro de la ficción del “tratamiento de la cotidianidad del presente” como vehículo para fidelizar a la audiencia, con tramas más

próximas a la telenovela, aunque aplicada esta fórmula a la comedia de situación rodada en estudio y más ligera que resulta más económica de rodar (García de Castro, 2002),

Sólo la televisión pública tenía capacidad económica para programar, además de las comedias clásicas familiares, historias más arriesgadas –en cuanto a la originalidad– de misterio, la anteriormente mencionada *Crónicas del mal* (1992), históricas como la culminación de la Reconquista en 1492 por los Reyes Católicos en *Réquiem por Granada* (1991) o el musical, con la producción protagonizada por Sancho Gracia y dirigida por Miguel Hermoso, *Tango* (1992) sobre el cabaret que regenta el protagonista y que da título a la ficción.

Las series en las que el amor y la amistad presentan el vehículo de unión de los personajes también tienen su espacio en la oferta televisiva de estos años, aunque minoritario. En *Hasta luego, cocodrilo* (1992) de TVE la trama nace de una Nochevieja en la que se reúnen un grupo de amigos y, a raíz de la llamada de uno de ellos diciendo que se va a suicidar, se inicia, mediante *flash back*, la historia de esa relación y de la vida de cada uno de ellos desde finales de los 60 hasta principios de los 90, mientras recorren la ciudad en su busca. También *Hermanos de leche* (Antena 3, 1994) se centra en la vida amorosa y sexual de dos amigos, interpretados por José Coronado y Juan Echanove, éste último remplazado por El Gran Wyoming en su última temporada, que se conocen porque de niños compartieron nodriza y, tras divorciarse, comienzan a vivir juntos: las tramas discurren entre sus nuevas parejas y los conflictos con sus ex esposas.

En definitiva, el mundo laboral y familiar son los principales escenarios en los que se desarrollan las ficciones que se emiten en este periodo. Otros temas tratados son el amor, la amistad, las tramas de misterio, la historia y el musical.

2.2.2. Espacio pequeño de la ficción en la parrilla

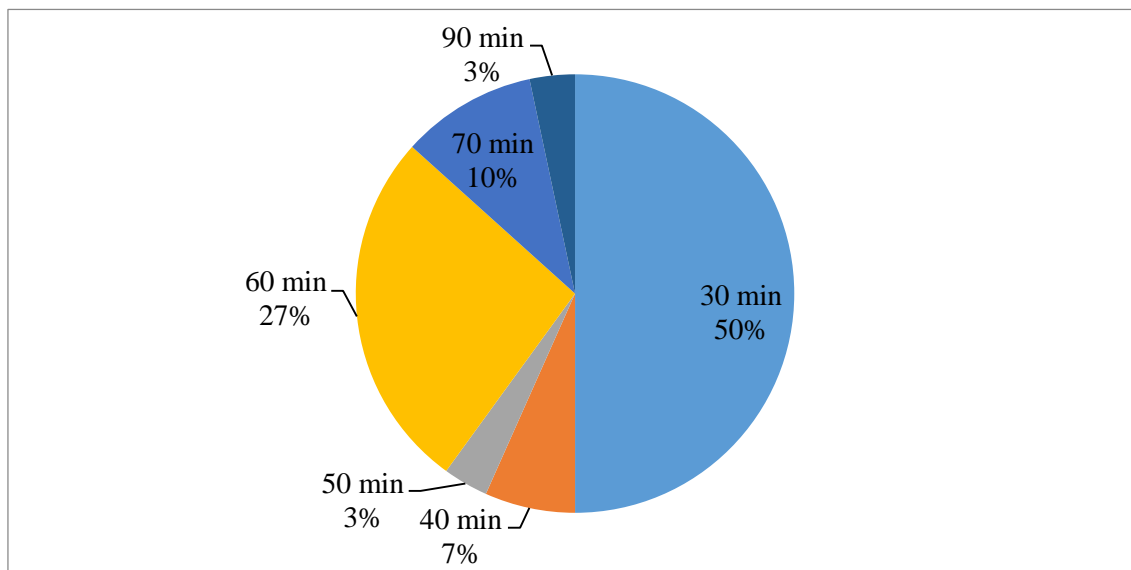
La mayor parte de las comedias que se emitieron en esos años tuvieron una duración de 30 minutos, en el formato típico de *sitcom* al estilo estadounidense (Gráfico 6). Debido a que representan el género mayoritario, conforman el modelo más repetido, aunque también se estrenaron series de comedia con una duración mayor como *Villarriba y villabajo* de TVE o *¡Ay, Señor, Señor!* de Antena 3, ambas en 1994, y que llegan a los 60 minutos. Estos productos audiovisuales nacionales no contaban aún con un gran peso en la programación y no constituyeron el programa estrella del *prime time* de las cadenas. Las *sitcom* se emitían después del programa informativo y a continuación se programaban espacios de entretenimiento como *¡Ay vida mía!* (TVE); de humor como *A ver, a ver*; magazines de sucesos como *Quien sabe dónde* (TVE) o *De tú a tú* (Antena 3), o debates como *Queremos saber* (Antena 3).

Las series dramáticas, de acción y terror, por el contrario, tenían una duración de entre 60 y 90 minutos. Al ser más complejas sus tramas y disponer de un mayor presupuesto, su duración se extendía en la parrilla más tiempo. Además, se programaban, como se ha señalado, en franjas más tardías que las comedias. *Pájaro en la tormenta* (1990), *Réquiem por Granada* (1991) y *Tango* (1992), por ejemplo, se emitieron a las 22:45 horas o bien después de un programa de humor o de un magazine. Algunas ficciones incluso más tarde, como *Brigada Central II* a las 23:20h o *Crónicas del mal y Para Elisa* a las 00 horas.

A veces se combinaban varias producciones de ficción, una detrás de otra, pero no era lo habitual. Antena 3 puso en marcha esta estrategia en 1993 intentando que una de sus nuevas ficciones, *Buscavidas*, consiguiese enganchar a la audiencia, programándola delante de *Farmacia de Guardia*, su gran éxito. De esta forma, después

del informativo, aquellos que quisiesen seguir las aventuras de la Farmacia Cano debían ver antes la nueva serie.

Gráfico 6: Porcentajes de la duración de las series televisivas en minutos (1990 – 1994)



Fuente: elaboración propia

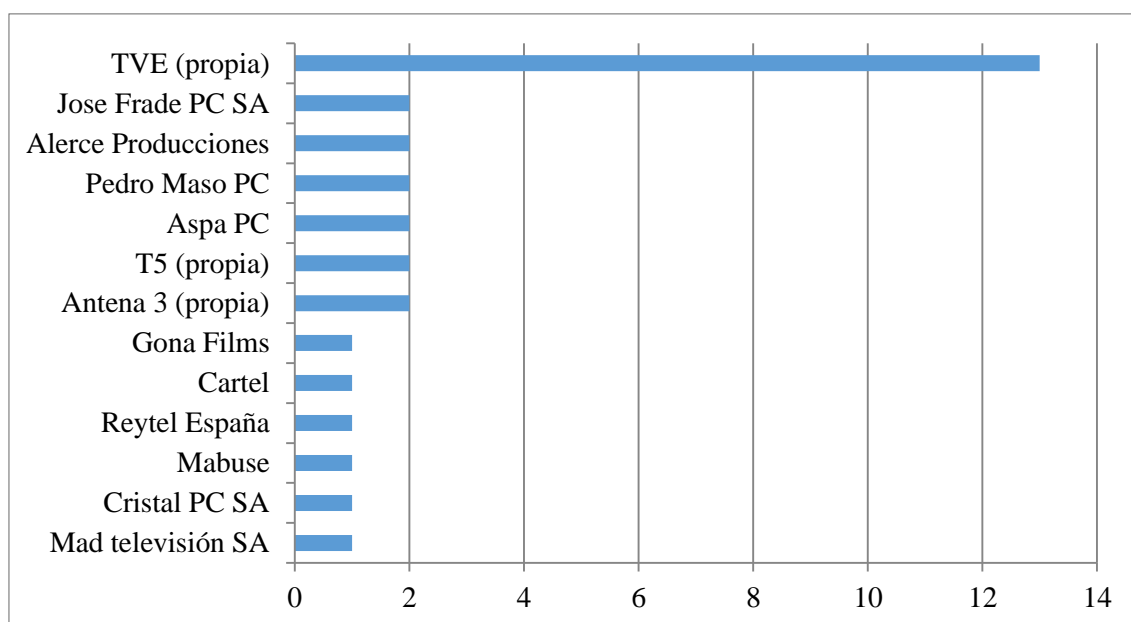
2.2.3. La aparición de nuevas productoras en el panorama televisivo español

La producción de las series de televisión durante los primeros años estuvo en manos de las propias cadenas de televisión, como un programa más de producción propia, con sus estudios y medios técnicos y profesionales. La cadena que dispuso más medios en esos años, por antigüedad y trayectoria previa, es como se ha comentado TVE. Por esta razón produce casi todas las series de ficción que emite en esos años (Gráfico 7), sólo en algunos casos, como en *Villarriba y Villabajo* (1994), contó con la participación de otra productora (Gona Films) o en *Tercera Planta, Inspección Fiscal* (1992) con Mad TV.

Tanto Antena 3 como Telecinco estrenaron también, en este periodo, algunas de sus producciones de ficción: *El orgullo de la huerta* (1990) y *Farmacia de guardia* (1991)

y *Truhanes* (1993), respectivamente. Pero esta dinámica cesó en torno a 1997¹², fecha en la que externalizaron la producción de algunos de sus programas y en especial los de ficción. La mayor parte de las productoras privadas de esta etapa tienen dimensiones pequeñas en cuanto al número de producciones de media anual, en otras palabras, sólo un número reducido domina el mercado, que está en pleno crecimiento.

Gráfico 7: Productoras de las series emitidas entre 1990 y 1994 y número de estrenos



Fuente: elaboración propia

La mayor parte de las nuevas productoras pertenecían a profesionales ya conocidos por su labor en el cine que aprovecharon el nuevo panorama audiovisual para extender su ámbito de actuación. Esta práctica se mantuvo durante varios años. Por ejemplo, Pedro Masó, quien logró grandes éxitos en el cine como productor, guionista y realizador, puso en marcha *Brigada Central II: La guerra blanca* para TVE, en 1992, y *Compuesta y sin novio* para Antena 3, en 1994, con Pedro Masó Producciones

¹² La última producción mixta, es decir, con participación externa y producción propia, fue la serie *Mamá quiere ser artista* en Antena 3 con la producción de Francisco Marsó, el marido de Concha Velasco por entonces, protagonista de la ficción (Lillo, 1996: 139). La última serie de producción propia de Telecinco fue *Casa para dos* en 1995.

cinematográficas. Es el mismo caso de Vicente Escrivá, otro productor, guionista y director de cine que mediante su productora ASPA Producciones Cinematográficas realizó para TVE el drama histórico *Réquiem por Granada* (1991) y la comedia *Lleno, por favor* (1993) para Antena 3. Otro productor de cine que dio el salto de este medio a la televisión en estos años fue José Frade quien, con José Frade Producciones Cinematográficas, desarrolló varias series durante la década de los 90 con éxito, especialmente para Antena 3, como *Canguros* y *Hermanos de leche*, las dos en 1994.

En este nuevo mercado audiovisual, con mayores posibilidades de negocio, algunos trabajadores y directivos de TVE optaron por dejar sus cargos en la cadena pública y fundar su propia productora para producir programas con su experiencia en el medio. Por ejemplo, Pedro María Olmedilla¹³, que había sido Director de Programas y de Informativos y que en 1989 fundó su propia productora, Alerce Producciones, con la que realizó la serie *Buscavidas* (1993) y *¡Ay, Señor, Señor!* (1994) para Antena 3. Idéntica trayectoria siguió Ramón Gómez Redondo, Director de Programas de TVE entre 1982 y 1986, y fundador de la productora Mabuse con la que produjo, para la propia cadena pública, la serie *Crónicas del mal* (1992) (Albert, 1992).

No faltaron empresarios noveles que vieron en la producción de series de ficción su profesión, como Juan Gona, que venía del mundo de la publicidad y que con su productora Gona Films fue responsable de *Villarriba y Villabajo* (TVE, 1994); o Eduardo Campoy con Creativos Asociados de Radio y Televisión (CARTEL), con la que realizó el éxito de *Los ladrones van a la oficina* en 1993, manteniéndose en el sector televisivo durante varios años.

¹³ Página web de la Academia de Televisión de España, de la que Pedro María Olmedilla fue miembro fundador. Recuperado en: <http://www.academiav.es/premios/talento-2004/#.VfHR7NLtmko> (Consultado el 06 de agosto de 2015)

Otras productoras tuvieron, sin embargo, poco recorrido, como Reytel España, una filial de la argentina del mismo nombre, que coprodujo *Buscavidas* con Alerce Producciones, una ficción protagonizada por el actor argentino Luis Brandoli y el español Miguel Rellán; y Cristal Producciones Cinematográficas S.A. que también trabajó con la producción en cine con autores como Manuel Gómez Pereira.

En definitiva, en esta etapa la programación en el horario de máxima audiencia de todas las cadenas españolas se dedicó al entretenimiento y, aunque los formatos destinados a este fin fueron muy variados (concursos, programas de humor o variedades), se aprecia el importante peso que tuvo la ficción en esta oferta. Curiosamente se alternaban series de ficción nacional con series de ficción extranjera, y si dentro de la primera predominaba la comedia familiar como se ha señalado, las series extranjeras se encuadran dentro del drama y de la acción. TVE, por ejemplo, programó, durante estos años, dramas familiares de origen estadounidense como *Falcon Crest* (CBS, 1981) o *The Wonder Years* (*Aquellos maravillosos años*, ABC, 1988) y también producciones europeas como la serie sobre la mafia italiana *La Piovra* (RAI, 1984). En la sobremesa el espacio estaba destinado a telenovelas o culebrones latinoamericanos como *Cristal* (RCTV, 1985) o *La dama de rosa* (RCTV, 1986) (Amado Mier, 1990), sin olvidar las mañanas del fin de semana en programas infantiles y juveniles como *Cajón desastre*, que incluían series también extranjeras destinadas a ese tipo de público como la canadiense *Degrassi High* (*Colegio Degrassi. Compañeros de clase*, CBC, 1987). Antena 3, por el contrario, se especializó en series de acción americanas como *Hogan's heroes* (*Los héroes de Hogan*, CBS, 1965), *S.W.A.T.* (*Los hombres de Harrelson*, ABC, 1975), *The A-Team* (*El equipo A*, NBC, 1983) y *Knight Rider* (*El coche fantástico*, NBC, 1982). Telecinco se decantó mayoritariamente, por su parte, por dramas juveniles (*Beverly Hills: 90210*, traducida como *Sensación de vivir*, FOX, 1990; y *Melrose Place*, FOX, 1992) y por

telenovelas latinoamericanas de amores imposibles como *Topacio* (RCTV, 1984). Aunque su mayor éxito fue *Twin Peaks* (ABC, 1990), una serie de misterio dirigida por David Lynch que se centraba en la misteriosa muerte de una joven en un pequeño pueblo de EE.UU. y la búsqueda de los culpables.

La idea de dejar espacio en la parrilla de programación de las cadenas a ficciones extranjeras consideradas de calidad o con legiones de seguidores fue una estrategia de programación de TVE anterior al periodo que aquí se analiza. A esta táctica se sumaron los nuevos canales privados, ya no solo para conseguir audiencia, sino para rellenar horas de emisión de una manera económica y sencilla hasta que se fueron asentando en todas las franjas horarias con más contenido propio.

La comedia familiar española buscaba la evasión de los problemas y la identificación en las historias con familias tradicionales y relaciones de amor y amistad entre los personajes. Eran comedias blancas, con un humor costumbrista y típico del teatro de Miguel Mihura o Alfonso Paso adaptado al formato televisivo a modo de una *sitcom* familiar. Se trataba, por lo general, de producciones económicas, con dos o tres decorados¹⁴, pocos personajes, interpretados por actores conocidos por la audiencia por su trabajo previo en el cine y el teatro donde habían alcanzado la fama. La duración media era de 30 minutos y se programaba antes de otro programa de entretenimiento, en el lugar en el que se sitúa el *access prime time*. A partir de 1993, la consolidación del formato, gracias al apoyo de las audiencias, y el incremento de los ingresos por publicidad, permitieron que las series televisivas españolas llegasen a los 50 minutos de duración y se enriqueciesen los escenarios y el número de personajes en pantalla. Este modelo comenzó con *Farmacia de guardia*, que se emitió durante cuatro años y que tuvo varias

¹⁴ En *Farmacia de Guardia*, por ejemplo, los decorados eran el mostrador de la farmacia, la rebotica y la calle en la que se encuentra. En *Los ladrones van a la oficina* los decorados son el bar donde se reúnen los protagonistas, el almacén y la calle.

réplicas, como *Los ladrones van a la oficina* (1993), *Truhanes* (1993), *Canguros* (1994), *¡Ay Señor, Señor!* (1994), *Pepa y Pepe* (1995), *¿Quién da la vez?* (1995) o *Carmen y Familia* (1996). El formato se agotó con la llegada de *Médico de Familia* en 1995, que fue el que impulsó el nuevo tipo de serie. La cadena que mayor impulso dará a la ficción y que será la que marque el modelo a seguir será Antena 3, que basó gran parte de su ascenso en la audiencia al aire nuevo que suponían sus productos de ficción.

2.3. Segunda etapa: La *dramedia* familiar con tramas profesionales (1995-2002)

En 1995, Telecinco, cadena que hasta entonces había apostado poco por la ficción, estrenó *Médico de familia*, producida por Globomedia. Esta serie revolucionó el panorama televisivo sentando las bases del modelo de ficción que identificó este periodo. De hecho, tras el éxito de *Médico de familia*, la misma productora repitió la fórmula en otras series como *Menudo es mi padre* (1996) o *Compañeros* (1998), ambas en Antena 3¹⁵. Ya en *Farmacia de Guardia* existía la intención de reproducir el formato clásico de la ficción anglosajona de la *sitcom*, pero no fue hasta el estreno de *Médico de Familia* cuando se alcanza la adaptación a la industria española del proceso de producción de ficción norteamericana (García de Castro, 2002: 123).

Una de las características de esta serie es que mezcla tramas de comedia y drama, dando lugar a un género que, poco a poco, fue adquiriendo fuerza: la denominada *dramedia*. La comedia siguió dominando en el tipo de series que se produjeron en estos años, pero se incorporó una mayor dosis de realismo con pinceladas dramáticas con el fin de lograr una mayor identificación por parte del público, a diferencia de las anteriores que

¹⁵ La idea de tener como núcleo principal de la trama una familia y entremezclar varias tramas de cada uno de sus miembros, tanto personales como profesionales, haciendo capítulos de una larga duración es un modelo que han seguido varias series a partir de entonces, tanto de Globomedia como de otras productoras. Algunos ejemplos de este modelo son: *Querido Maestro* de Zeppelin para Telecinco en 1997; *Cuéntame cómo pasó* del Grupo Ganga para TVE y que comenzó en 2001; *Javier ya no vive solo* de la propia Globomedia para Telecinco en 2002; y *Los Serrano* también de Globomedia para Telecinco en 2003.

pretendían simplemente entretener¹⁶. Este nuevo tipo de serie familiar contó además con varias tramas que se desarrollaban paralelamente. Del mismo modo que *Farmacia de Guardia* pretendía ser el reflejo de una ciudadanía de clase media en España, a principios de los 90, reflejando sus problemas y preocupaciones sociales y económicas, *Médico de familia* ayudó a mostrar la situación social y la mejor situación económica que se vivía a mediados de la década de los noventa.

La situación económica del país con el gobierno del Partido Popular se fue recuperando¹⁷ y la bonanza se reflejó también en la consolidación de unas cadenas de televisión privadas (gracias al incremento de los ingresos por publicidad), que se fueron acercando a la audiencia de TVE y que apostaron por nuevos formatos. En 1995, las tres cadenas contaban con una horquilla de separación entre la más vista (TVE, 27,6% de share) y la menos (Telecinco, 18,5% de share) de 9,1%, sin embargo, en 2002 esta diferencia es de 4,5% entre TVE (24,7% de share) y las privadas (Antena 3 y Telecinco tuvieron ambas de media un 20,2% de share)¹⁸.

La consolidación de los nuevos canales y de las productoras audiovisuales que nacieron con ellos para proveerlos de programas supuso que la lucha por la audiencia comenzase a ser más reñida. Los presupuestos de las series de ficción aumentaron y con ellos la complejidad de las historias. La externalización de la gran parte de la producción de ficción a empresas externas a las cadenas con más medios profesionalizó la realización de los productos de ficción televisivos y empezó a aplicar el formato estadounidense de producción. El mayor coste de producción repercutió igualmente en la mejora de los decorados y en incluir rodaje en exteriores, en el incremento de la duración de capítulos

¹⁶ “La *dramedia* se nutre de la vida cotidiana para configurar sus personajes e historias” (Carrasco Campos, 2010: 192)

¹⁷ La tasa de paro en España era en 1997 del 20,6% y fue descendiendo hasta llegar al 10,6% en 2001. En 2003 la tasa de paro era de 11,37% (Fuente: INE)

¹⁸ Sofres Audiencia de Medios

al poder incluir un mayor número de tramas, incluso en el número de actores y guionistas en pantalla (García de Castro, 2002:131). En este contexto apareció *Médico de familia*. Esta producción estuvo en antena durante cuatro años, con audiencias que llegaron a alcanzar el 48% de cuota de pantalla en su tercera temporada. Toda su estrategia de desarrollo y concepción, así como las claves de su éxito, están recogidas en la obra “Series de televisión: el caso de *Médico de familia*, *Cuéntame cómo pasó* y *Los Serrano*” de Mercedes Medina (2008).

La *dramedia* y la forma de realizar series de Globomedia fue el modelo a seguir a partir de entonces durante al menos la década siguiente en España por las televisiones privadas, cosechando más éxitos que fracasos. Se trataba de producciones de alto presupuesto, con muchos personajes y tramas diversas, combinación de rodaje en interiores y exteriores y reflejo de hechos de la actualidad tanto en las tramas como en los diálogos.

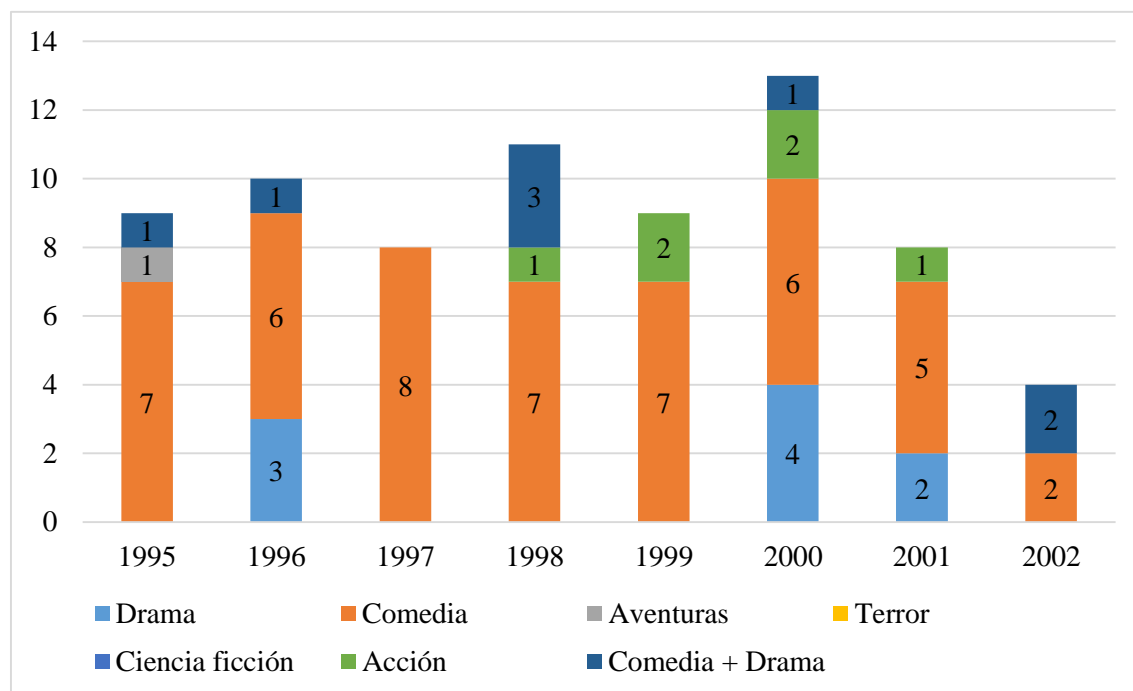
Ello no quiere decir que las comedias con un diseño más tradicional desapareciesen, tal y como se habían realizado unos años antes, aunque no gozaron del respaldo del público y su duración en pantalla se reducía a una única temporada por ser productos repetitivos. Esta situación se observa especialmente en TVE, quien probó suerte con *Contigo pan y cebolla* (1997), *Ketty no para* (1997), *Los negocios de mamá* (1997), *Una de dos* (1998-1999), *Famosos y familia* (1999) y *Puerta con puerta* (1999). Se trataba de un modelo caduco que no atraía a los telespectadores acostumbrados a producciones extranjeras más complejas y que ha visto como la industria televisiva española puede ofrecer productos más novedosos. Ese tipo de series, por contenidos, temas y diálogos, habían vivido ya su momento de éxito en el cine hacía unas décadas y en la televisión hacía unos años. Su tiempo había concluido.

En 1999 tiene lugar el lanzamiento de una comedia en Telecinco que marcará la pauta a seguir en el género durante los siguientes años. Se trata de *7 vidas*, la primera ficción que importa tanto la estructura narrativa y dramática como el formato americano de *sitcom* y lo aplica a la producción audiovisual televisiva española. La ficción, producida por Globomedia, tenía capítulos de corta duración, pocos personajes con diálogos ingeniosos, que vivían situaciones disparatadas y se grababa en un plató con público en directo. La historia, protagonizada por un grupo de amigos treintañeros, guarda cierta similitud con la popular *sitcom* estadounidense *Friends* (1994), que gozaba de gran éxito y prestigio y que en España en esos años se podía ver en la cadena de pago *Canal +*. Sin embargo, a pesar de esas semejanzas, el formato de este género de comedia de situación se debió adaptar en nuestro país en cuanto a guion, personajes y a una duración algo mayor que la versión estadounidense, en definitiva, más próxima al espectador nacional (Grandío Pérez y Diego González, 2009). Entre los actores que tuvo como protagonistas *7 vidas* destacan, entre otros, Javier Cámara, Blanca Portillo, Paz Vega, Toni Cantó, Amparo Baró o Anabel Alonso, quienes consiguieron una gran popularidad a raíz de su participación en la ficción.

Sólo se apostó por el drama de forma puntual (Gráfico 8), en un intento por ofrecer historias más realistas de la vida cotidiana, sin el tamiz del humor, y con tramas y argumentos arriesgados. Se dio para ello un salto de la comedia costumbrista al drama realista. TVE lo intentó con el drama profesional con *Raquel busca su sitio* (TVE, 2000) sobre el día a día de unos trabajadores sociales. Según la definía una de sus protagonistas, Cayetana Guillén Cuervo, la serie está “marcada por su apertura mental, muy moderna, que trata las cosas como son y las llama por su nombre, sin miedo” (Aniorte, 2000: 86). Unos meses después repitió la fórmula, pero, en este caso, adentrándose en el mundo de los abogados con *La ley y la vida* (2000). Esta misma cadena ya lo había intentado antes,

apelando a la nostalgia, con la continuación de una de sus series de éxito en los 80: *Turno de oficio: Diez años después* (1996), esta vez bajo la dirección de Manuel Matji y no de Antonio Mercero, como en 1986 (Epeldegui, 1996: 115).

Gráfico 8: Número de series televisivas por género (1995-2002)



Fuente: elaboración propia

Antena 3 también estrenó el drama en *Yo, una mujer* (1996), protagonizada por Concha Velasco, quien interpretaba el papel de una mujer próxima a la cincuentena que ve como su familia se desmorona, se separa de su marido y debe comenzar una nueva vida (Álvarez, 1996). *El grupo* (Telecinco, 2000), centrada en personajes que acuden a terapia psicológica, fue, en palabras del periodista Jesús Lillo, la serie más adulta, dramática y cruda de Telecinco hasta ese momento (Lillo, 2000: 83), puesto que ponía en la pantalla los miedos, problemas y obsesiones de la gente corriente. Esta serie, junto con *Hospital Central* (2000), fueron las únicas apuestas dramáticas de esta cadena en esta etapa, porque siguió apostando por sus comedias y *dramedias* familiares y profesionales.

Los protagonistas, con diversas profesiones, viven situaciones de peligro que permiten explorar tramas de acción en las series de ficción de estos años. Los policías, médicos y abogados siguen siendo los personajes más habituales en estas producciones. Ejemplos del género policiaco son *Robles, investigador* (2001) y *La virtud del asesino* (1998) de TVE, *El Comisario* (1999) y *Petra Delicado* (1999) de Telecinco o *Policías, en el corazón de la calle* (2000) de Antena 3. Todos ellos ambientan las investigaciones en las comisarías de policía urbana, para resolver un caso único durante toda la temporada o en cada episodio. Se trata normalmente de un asesino en serie (*La virtud del asesino*) o de varios casos que transcurrían en paralelo, como en las series mencionadas de las cadenas privadas.

El género de aventuras tuvo escasa presencia en estos años. La única iniciativa fue la llevada a cabo por Antena 3 en 1995 con el fin de rescatar la serie de TVE de gran éxito en los años 70 *Curro Jiménez*, pero en esta ocasión las andanzas del bandolero, en *Curro Jiménez, el regreso de una leyenda*, no contaron con el respaldo de los telespectadores. La ficción dispuso de un elevado presupuesto y medios de producción cinematográficos, pero no con la música original característica de su primera etapa en TVE (Lillo y Álvarez, 1995:107). Además, el tono y la historia se alejaban del argumento inicial. Como respuesta la cadena pública decidió volver a emitir la ficción original de nuevo de manera diaria todas las tardes entresemana, lo cual no benefició a la fidelización de la audiencia que capítulo tras capítulo fue abandonando la nueva propuesta (Chapete, 1995: 132).

Se observa un proceso general de maduración en los guiones hacia un mayor realismo dramático que contribuyó a que los espectadores cada vez se sintiesen más identificados con los personajes y las historias que se narraban.

2.3.1. Familia y tramas profesionales

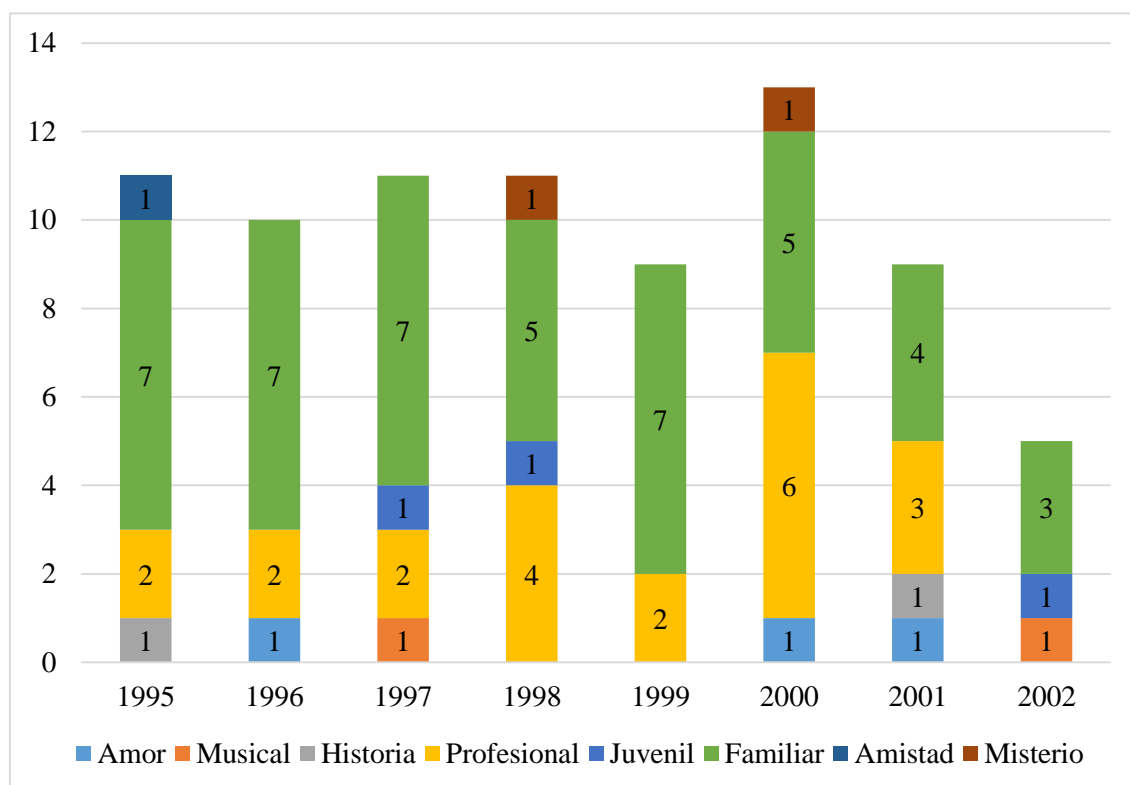
Respecto a los temas principales que se abordan en estos años, la familia sigue constituyendo el vértice en el que se apoyan la mayoría de los argumentos (Gráfico 9): los conflictos entre padres e hijos o las diversas vicisitudes en el seno de la familia se mantuvieron con persistencia en las tramas. Ahora bien, en esta etapa, los miembros de la familia –abuelos, niños, adolescentes, servicio doméstico, etcétera- no sólo estaban presentes, sino que también desarrollaban sus propias historias. El ejemplo más claro de esta idea es la producción ya mencionada *Médico de familia*. En la serie se narra la vida de un médico viudo, Nacho Martín, que se traslada a vivir a un chalé a las afueras con sus tres hijos de diferentes edades, el abuelo y su asistente. A ellos se añaden las visitas de sus suegros, su cuñada Alicia y varios amigos. En cada capítulo, se desarrollan tramas diferentes de cada uno de estos miembros de la familia que van desde la estafa que sufre el abuelo, las travesuras de sus hijos y los problemas amorosos de la cuñada, a las preocupaciones de la asistente por cumplir con su labor y los conflictos laborales en el centro de salud en el que trabaja el protagonista. Además de lograr la identificación con alguno de los diversos personajes de la serie, se mostraba la unidad familiar como la solución a todos los problemas.

Se estrenaron otras muchas series en estos años con la familia como núcleo central de la acción, tanto pertenecientes al género de la comedia, como al género de la *dramedia*. De entre todas, destaca también *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), que muestra el día a día de una familia sencilla y trabajadora, pero desde un punto de vista original, novedoso e irreverente en cuanto a sus diálogos e historias, exhibiendo sin tapujos los conflictos y desacuerdos familiares típicos entre hermanos o entre padres e hijos.

Otras series familiares fueron *Los negocios de mamá* (TVE, 1997), que cuenta cómo una madre de familia con sus hijos ya mayores decide poner su propio negocio con

Rocío Durcal al frente del reparto; *Ellas son así* (Telecinco, 1999) en la que cuatro hermanas muy diferentes se ponen de acuerdo para montar un restaurante; o *Abierto 24 horas* (Antena 3, 2000), protagonizada por una familia desestructurada y alocada que regenta un autoservicio.

Gráfico 9: Número de series por temas de las series de ficción (1995 - 2002)



Fuente: elaboración propia

También la familia apareció como el eje principal en series dramáticas como *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001) en la que se presenta la vida en España, durante los años 60, a través de los diferentes miembros de la familia Alcántara. Esta serie fue importante porque incluyó una trama familiar desde una perspectiva histórica. No es que antes no se hubiesen llevado a la pantalla temas históricos –cabe recordar *Réquiem por Granada* y *Pájaro en la tormenta* en la etapa anterior o la versión de *Curro Jiménez* de Antena 3 - pero ninguna alcanzó el éxito y la calidad de ésta (Gráfico 9). *Cuéntame cómo pasó* supo aunar el ámbito familiar que estaba triunfando en estos años con el de la

nostalgia para mostrar a varias generaciones cómo vivían sus padres y abuelos unas décadas antes: los problemas diferentes y en paralelo a los que se enfrentan la madre costurera, el padre ordenanza de un ministerio, la hija peluquera, el hijo universitario, el niño en el colegio y la abuela en el barrio. Además, *Cuéntame cómo pasó* muestra los cambios sociales, políticos y los acontecimientos históricos que vive la sociedad a través de los ojos de los personajes al público.

Otra variante relevante fueron las *dramedias* juveniles, en las que no sólo se narraba la vida cotidiana de los profesores u otros adultos, sino también de los estudiantes que acuden al instituto y los jóvenes que están comenzando su independencia y que son los verdaderos protagonistas: sus amores, sus problemas en clase, los conflictos con los padres, su proceso de madurez, la llegada de las responsabilidades, la elección de su profesión... (García-Muñoz y Fedele, 2011). Algunas de estas producciones consiguieron un alto grado de identificación e influencia entre los espectadores más jóvenes, como: *Más que amigos* (Telecinco, 1997), *Compañeros* (Antena 3, 1998) y *Un paso adelante* (Antena 3, 2002). Estas series de temática juvenil emitidas en *prime time*, junto con la telenovela *Al salir de clase* (Telecinco, 1997), siguieron la estela de producciones norteamericanas del estilo que ya se habían emitido en España unos años antes y que gozaron de un importante respaldo de audiencia. Todas ellas contaron con el apoyo de legiones de seguidores adolescentes y la gran mayoría de sus actores y actrices protagonistas continuaron su carrera interpretativa con relativo éxito más allá de su primer papel. La productora Globomedia, artífice de estas series, se inspiró en *Beverly Hills, 90210* (Sensación de vivir, FOX, 1990) y *Melrose Place* (FOX, 1992), ambas emitidas por Telecinco a principios de los 90. En *Más que amigos* se representa la vida de un grupo de treintañeros y sus preocupaciones de trabajo, vivienda, amor..., siguiendo el modelo de *Melrose Place*, cuya diferencia fundamental con la producción española es que la

acción se sitúa en California, o también de *Friends* (NBC, 1994), emplazada en Nueva York, lo que no evitó que calara en la audiencia (Cavestany, 1997). *Compañeros* se centraba más en la vida en un instituto de secundaria, en los problemas de los estudiantes tanto en su ámbito familiar como en el centro escolar, así como sus relaciones con los profesores. Historias similares ya se había visto en *Sensación de Vivir*, aunque se adaptó a nuestro país situando las tramas en un barrio obrero, no en una zona residencial de lujo como la producción norteamericana. Ello permitió un acercamiento más realista al tema juvenil, abordando cuestiones como el sexo, la violencia, las drogas, el alcohol y la delincuencia (Guarinos, 2009). La importancia de la amistad y la pertenencia a un grupo es algo que queda reflejado en estas series juveniles.

Pero las relaciones de amistad no sólo se limitaron a la adolescencia. En 1995, TVE llevó a cabo una primera adaptación de la serie *The Golden Girls* (*Las chicas de oro*, NBC, 1985), *sitcom* norteamericana estrenada en España en 1986, que llamó *Juntas, pero no revueltas*. Igual que la versión original, la serie de TVE cuenta la vida de tres amigas en la cincuentena y la madre de una de ellas que comparten casa y para las que su amistad es lo más importante que tienen.

Dentro de la temática amorosa se engloban aquellas series que reflejan conflictos sentimentales o de parejas como elemento principal, como es el caso de *Todos los hombres sois iguales* (Telecinco, 1996), en el que tres hombres divorciados y vividores se mudan juntos y se enamoran de su asistente a la vez mientras lidian con sus ex mujeres. Con la misma idea se concibió *Un chupete para ella* (Antena 3, 2000). En este caso el protagonista es un hombre soltero y mujeriego empedernido que se ve obligado a hacerse cargo de un bebé – al parecer su propia hija-, y mientras continúa con sus conquistas, trata de averiguar quién es la madre. Una versión más romántica del amor la ofreció *Dime que me quieres* (Antena 3, 2001) que narra el enamoramiento maduro de un hombre y una

mujer, ambos divorciados y con hijos a su cargo, representados por Imanol Arias y Lydia Bosch. Mientras que las dos primeras series se mantuvieron un par de temporadas en antena, *Dime que me quieres* tuvo baja audiencia y no renovó (Alcaide, 2001).

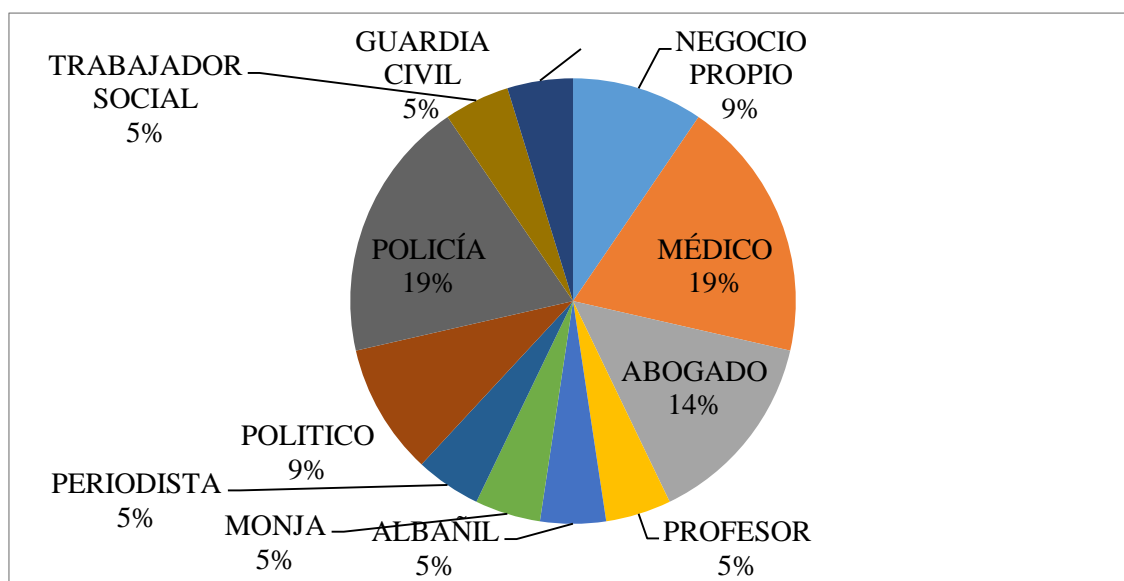
Una relevante novedad la constituyeron las tramas musicales, aunque contaron con una presencia minoritaria. En 1997, la actriz Concha Velasco decidió llevar a cabo una serie para Antena 3 producida por el que entonces era su marido, Francisco Marsó, *Mamá quiere ser artista*, inspirada en el musical que ella misma había protagonizado anteriormente y en que la protagonista es una antigua *vedette* que decide convertir en una estrella a su hija. A pesar de la popularidad de la actriz y la experiencia de la productora, la serie no fue respaldada por la audiencia (Rivas, 1997). Unos años después, el género regresó, pero esta vez con otra orientación más moderna y mayor éxito a través de los jóvenes alumnos de la escuela de Artes Escénicas Carmen Arranz en *Un paso adelante*¹⁹.

Al analizar las profesiones que aparecen en las series durante este periodo, se comprueba la enorme diversidad que reflejan. Las profesiones que aparecen cambian con respecto al primer periodo. Se incrementan las historias protagonizadas por policías, médicos y abogados, como se ha mencionado, pero descienden los dueños de negocios propios (Gráfico 10), que recordamos eran los primeros en las series emitidas entre 1990 y 1994. El hecho de que las series durante este periodo se hayan hecho narrativamente más complejas, mezclando diferentes tramas en paralelo, condujo a una incorporación de profesiones en las que se pudiesen ambientar aspectos diversos, interesantes por el desarrollo de la acción y atractivos por su mayor realismo. Es el caso de las comisarías de policía, consultas médicas o bufetes de abogados. Hay que añadir a estos otros entornos

¹⁹ Debido al éxito cosechado por los protagonistas, que en la ficción crearon su propio grupo de música, la productora decidió ir más allá y explotar otra vía de negocio a través de la serie con la salida al mercado de un CD con las canciones del grupo y de la serie. Y este medio sería explotado por el mercado audiovisual de forma muy sustanciosa y diversa a partir de entonces en estas y otras series (Torrado Morales y Castelo Blasco, 2005)

más particulares, como la vida en un convento religioso en el que viven acogidos varios niños de diferentes edades y razas (*Hermanas*, Telecinco, 1998) o el trabajo diario de la Guardia Civil (*Mi teniente*, TVE, 2001). No todas estas propuestas tuvieron el respaldo de la audiencia, a pesar de la novedad del argumento. Otras, sin embargo, conquistaron al público, como *Periodistas* (Telecinco, 1998) que narraban la vida de los periodistas que trabajaban en la redacción del ficticio periódico Crónica Universal; y *Querido Maestro* (Telecinco, 1997) en la que un profesor vuelve a su pueblo en Zamora para dedicarse a la docencia y reencontrarse con antiguos amigos y amores. Gran parte de la diversidad de la ficción de estos años correspondió a las diferentes profesiones que se mostraron dentro de una misma estructura.

Gráfico 10: Profesiones en porcentajes representadas en las series de ficción de televisión (1995 - 2002)



Fuente: elaboración propia

Siguiendo la estela de la anterior etapa, se mantuvieron series que se centran en profesiones más sencillas, como la de albañil o empleado en una tienda. Estas producciones se desarrollaban en ambientes humildes y obreros y sus personajes eran llanos y espontáneos. Aquí se encuadra el mercado de abastos que aparece en *¿Quién da*

la vez? (Antena 3, 1995), el gimnasio de *En plena forma* (Antena 3, 1997) o el mundo de las reformas en una corrala de Madrid (*Manos a la obra*, Antena 3, 1998). En ellas se intentó mantener la comedia tradicional y costumbrista reflejando a unos personajes en unos ambientes vitales y laborales más populares aún lejos de la bonanza económica que comenzaría a despuntar en el país a partir de ese momento. Esta riqueza narrativa de los argumentos, centrados en ámbitos laborales diversos, generó un modelo de *dramedia* + *vida familiar* + *vida profesional* que se agotó hacia 2003, porque la reiteración de la fórmula terminó cansando al telespectador. Por ejemplo, en 2003, Antena 3 estrenó *Código Fuego*, una serie que se acercaba al trabajo de los bomberos. A priori contaba con los ingredientes para triunfar, incluidos actores protagonistas populares que ya habían conseguido el éxito en series anteriores. No obstante, *Código Fuego* desapareció tras tres semanas en antena: en su estreno alcanzó un 24,8% de cuota de pantalla, pero el tercer día descendió a un 14,1%. Dos meses después, Telecinco emitía *Una nueva vida*, ambientada, en este caso, en la clínica materno-infantil que, tras cinco capítulos, se retiró de pantalla por su baja audiencia. La fórmula se agotó.

2.3.2. La ficción domina el *prime time*

El cambio experimentado en el formato de las series de estos años se aprecia también en la duración. Si en el periodo anterior la mayor parte de las series contaban con una duración media de 30 minutos, en este, la tendencia mayoritaria es de 60 minutos aproximadamente (Gráfico 11). La diversidad está relacionada con el género o temática. Este incremento de la duración y presencia en la programación nocturna se debe, en parte, a que son series con un mayor número de tramas y personajes. Esta complejidad impregnó también poco a poco a las comedias: las primeras estrenadas en estos años eran ligeras y duraban media hora, como *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), pero con el paso de los años su

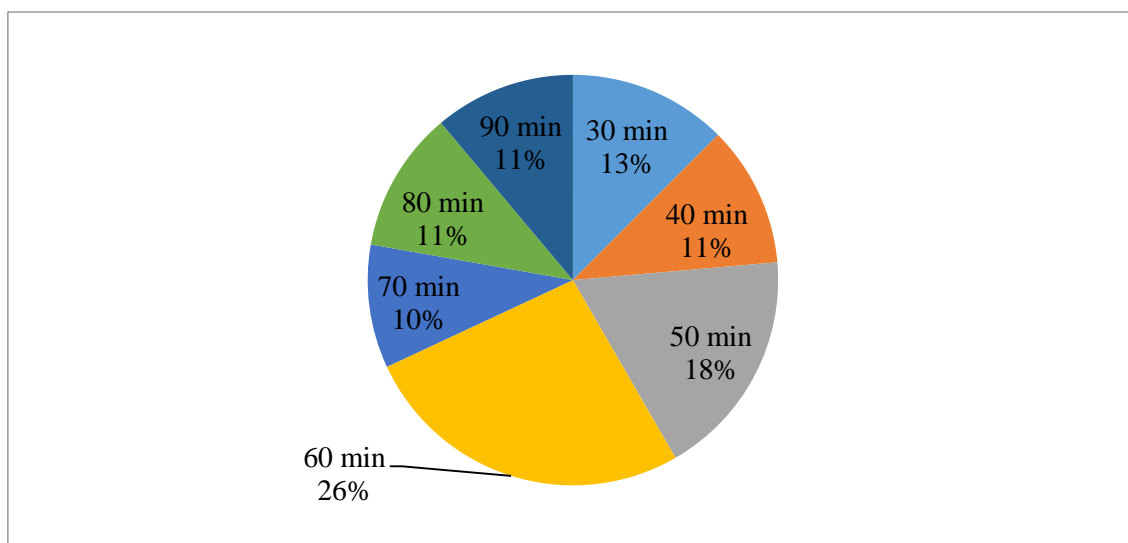
duración fue aumentando, alcanzando a los 50 minutos como *La casa de los líos* (Antena 3, 1996) o los 60 minutos de *A las once en casa* (TVE, 1998).

Las series con varias tramas familiares que concedían también un importante protagonismo al ámbito laboral y profesional de los protagonistas, con las consiguientes tramas de acción y drama, alcanzaban entre los 70 y 90 minutos de duración. *Médico de familia* ocupaba, por ejemplo, 70 minutos de la programación del *prime time* semanal en Telecinco. Igual que *Menudo es mi padre*, realizada por el mismo equipo para Antena 3, un año después. También es el caso de las series profesionales, en las que la necesidad de introducir varias historias exige igualmente que se alargue el capítulo con duraciones de más de 70 minutos, desde los casos judiciales que llevan los protagonistas de *Turno de oficio: 10 años después* (TVE, 1996), la vida en las aulas de *Querido Maestro* (Telecinco, 1997), las noticias de actualidad de *Periodistas* (Telecinco, 1998) o las investigaciones que realizan en *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000).

El éxito del formato, el aumento de la inversión publicitaria y la suma de tramas y de una mayor complejidad narrativa en la ficción española acabaron por hacer que la media alcanzase los 90 minutos, ocupando el espacio del horario de máxima audiencia. En esta etapa se produce además un leve retraso del *prime time*. Anteriormente las series comenzaban en torno a las 21:30 horas, pero, con el paso de los años, se fue retrasando a las 22 horas. Las producciones de ficción seguían al programa *Informativo* de la noche y *El tiempo*, pero, a partir de 1998, Telecinco empezó a emitir antes del programa principal de la noche *El Informal*, un programa de *infoentretenimiento* diario que desgranaba las noticias de la jornada y que resultó ser un gran éxito de audiencia. Esto hizo que las series retrasaran su cita y la fórmula terminó siendo imitada, poco a poco, por el resto de cadenas, apareciendo una nueva franja de programación que sería el *access prime time*,

por la que se emitían programas diarios de humor y ficción de breve duración²⁰. Los programas posteriores a la ficción eran magazines de entretenimiento, ya adscritos al *late night*, a partir de las 23:30 o 00 horas, como *Crónicas Marcianas* con Javier Sardá en Telecinco; o ficciones extranjeras, como *Ally McBeal* (FOX, 1997) o *Melrose Place* (FOX, 1992).

Gráfico 11: Duración en porcentaje y minutos de las series de ficción de televisión emitidas entre 1995 y 2002



Fuente: elaboración propia

2.3.3. Grandes productoras para grandes producciones

Un indicio claro de que estos años presenciaron un desarrollo de la ficción nacional fue la cantidad de productoras nuevas que aparecen en el mercado audiovisual. Si durante los primeros años de los 90, con el nacimiento y asentamiento de la competencia televisiva, existían diez productoras, sin contar las propias cadenas y su producción propia, entre 1995 y 2002 ya se contabilizan hasta 36 productoras diferentes

²⁰ Esta estrategia de programación televisiva se conoce como *Lead-in* y consiste en la programación delante de otro programa otro de éxito para que arrastre parte de su audiencia al nuevo. Las cadenas de televisión comenzarán a interesarse por tener un buen programa de *lead-in* que fidelice audiencia para sus programas de *prime time* tras el informativo. (Tiedge y Ksobiech, 1986)

(Gráfico 12). Algunas nacieron durante la primera etapa y consiguieron mantenerse en el mercado: José Frade Producciones Cinematográficas, ASPA producciones, Pedro Masó Producciones, Cartel, Tesauro o Cristal P.C., pero la mayoría de ellas proliferaron en estos años cuando se dieron cuenta de la importancia del negocio y su crecimiento por la demanda de las propias cadenas.

También en esta fase hubo productores que desembarcaron en la televisión después de haber trabajado en el cine, como Ana Huete, cuñada del director de cine Fernando Trueba y productora de alguna de sus películas, y también de los directores Manuel Iborra y Fernando Colomo. Huete, con sus productoras Bombón Helado y Olmo Films realizó *Pepa y Pepe* (1995) para TVE, dirigida precisamente por Iborra, y *Ellas son así* (1999) para Telecinco. Un caso parecido es el del productor de cine Andrés Vicente Gómez, quien se encargó de producir la adaptación de las novelas policiacas de Alicia Giménez Bartlett, protagonizadas por Petra Delicado para Telecinco (1999), con su productora Lola films. Otros directores de cine, como Fernando Colomo, optaron por crear su propia empresa para dirigir ficción en televisión.

Las perspectivas empresariales que ofrecía la demanda audiovisual, animó a muchos profesionales del mundo de la interpretación, presentadores, artistas o personas de su entorno familiar a crear sus propias productoras, no sólo de ficción sino de producción de programas para televisión en general. En algunos casos, estas productoras se encargaban de desarrollar series protagonizadas o dirigidas por sus creadores, es decir, hacían autoproducción. Esta práctica procedía de otros sectores, como el teatro.

El actor Sancho Gracia, por ejemplo, produjo en 1995 la continuación de la serie que le hizo famoso en los 70, *Curro Jiménez*, en Antena 3, con su productora S.G. Producciones Cinematográficas. SA (a partir de 1998 se llamó Lusa Films). El actor Juan Luis Galiardo hizo lo mismo con Galiardo Producciones y Calleja-Galiardo junto a José

M^a Calleja de la Fuente, quien también era el director de Alma Ata International Pictures S.L.. Juntos produjeron dos series protagonizadas por el actor: *Turno de oficio: Diez años después* en 1996 y *Mi teniente* en 2001. En 1997 Concha Velasco también se lanzó a producir su propia serie de televisión, basada en una de sus obras de teatro de más éxito, *Mamá quiere ser artista*, con la empresa de su marido Francisco Marsó, como se ha mencionado.

No todos fueron actores o actrices. Por ejemplo, el presentador Pepe Navarro, a través de Compañía de Ideas para el Éxito (CEDIPE), desarrolló una serie familiar, escrita por él mismo y el humorista catalán Andreu Buenafuente otra titulada *Moncloa ¿dígame?* (2001), la trastienda del poder vista con el humor de El Terrat. Productoras especializadas en otros programas de televisión probaron suerte con la ficción: Gestmusic, especialista en concursos²¹, creó *Hospital* para Antena 3 pero con escaso desarrollo pues solo se emitieron 9 capítulos y durante el verano de 1996.

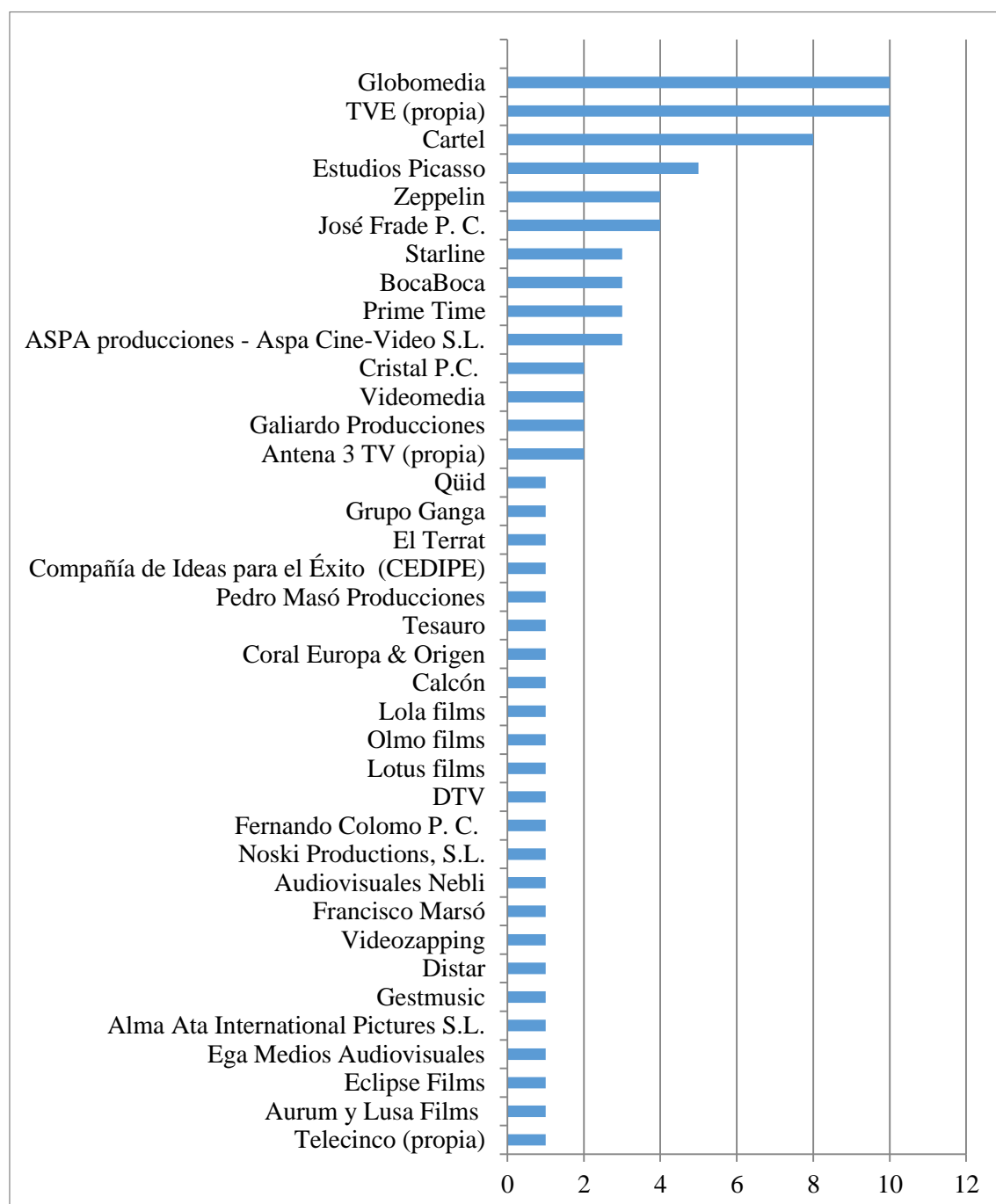
Otro productor histórico del mundo de la televisión, el rumano Valerio Lazarov, quien gozó de éxitos en TVE en los años 70 y quien fue Director General de Telecinco entre 1990 y 1994, también desarrolló su propia empresa de producción televisiva, Prime Time, y realizó, entre otras series, *Hostal Royal Manzanares* (TVE,1996). También procedente del mundo de la televisión venía Miguel Ángel Bernardeau, productor de series como *Los ladrones van a la oficina* y *Querido Maestro*. En 1997 fundó su propia productora, Grupo Ganga, con la que ha llevado a cabo una de las series más importantes de este periodo, *Cuéntame cómo pasó*, protagonizada por su mujer, la actriz Ana Duato.

La producción propia también se mantuvo durante estos años, especialmente en la cadena pública porque, como se ha señalado, poseía la infraestructura necesaria. Telecinco también fundó una filial de producción de ficción, Estudios Picasso, con

²¹ Fue fundada por el grupo musical cómico “La Trinca” a finales de los años 80 y aunque cambió en varias ocasiones de propiedad, se mantuvo durante muchos años operativa en el sector audiovisual español.

extensos estudios de grabación y medios y de las que muchas productoras que hicieron series para la propia cadena se aprovecharon.

Gráfico 12: Productoras y número de series de ficción realizadas entre 1995 y 2002



Fuente: elaboración propia

De todas las productoras que aparecieron durante estos años, la principal e innovadora fue Globomedia. Creada por el *showman* televisivo Emilio Aragón y el

productor Daniel Écija, consiguió modernizar a través de las nuevas series realistas y adaptando la *sitcom* a la pantalla española. Globomedia se convirtió en la productora que mayor número de series produjo en estos años (Gráfico 12). Otras productoras que en el anterior periodo tuvieron su peso, se reinventaron, siguiendo la estela de Globomedia, como es el caso de Creativos Asociados de Radio y Televisión (CARTEL), que fue la segunda productora más prolífica con ocho series (Gráfico 12). Durante los primeros años siguió manteniendo la fórmula anterior con series como *La casa de los líos* (1996) o *¡Ala... Dina!* (2000), pero también intentó reinventar el género con dosis de esperpento o exageración con *¡Qué loca peluquería!* (1996) o *El botones Sacarino* (2000). Sus intentos de arriesgar en la *dramedia* profesional, replicando el modelo de otras producciones como *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), no contaron una buena acogida por parte del público (*Código fuego*, 2003).

2.3.4. Sustitución de la ficción extranjera por la nacional

La importancia de la ficción extranjera en la parrilla de programación de las cadenas descendió respecto al periodo anterior. Apenas se incluyeron producciones extranjeras en el *prime time* de las cadenas, porque este espacio se destinó a la ficción propia que cada vez poseía mayor audiencia y además proporcionaba prestigio al canal. También influyó el contexto internacional en esta tendencia, puesto que esos años fueron de transición en la ficción estadounidense, en cuando a la calidad y la innovación, hasta alcanzar una nueva era dorada en la década de 2000 (Cascajosa Virino, 2005).

La cadena que, sin duda, más apostó en esta etapa por la ficción extranjera fue Telecinco, tanto en el horario estelar de la noche con la serie policiaca *C.S.I.: Crime Scene Investigation* (CBS, 2000), con la que consiguió ratios elevados de audiencia, como en el *late night* con series más dramáticas (*Murder One*, ABC, 1995) o de ciencia ficción para

un público más específico como *The X-Files* (*Expediente X*, FOX, 1993). En el caso de Antena 3, las series de ficción extranjera apenas tuvieron su espacio una vez que se asentaron las series de producción propia. La serie animada *The Simpsons* (*Los Simpson*, FOX, 1989) constituyó una excepción. Esta serie de ficción, aunque está protagonizada por personajes de dibujos animados y no personas reales, se ha considerado por sus diálogos y temas una serie más para un público adulto que infantil. El éxito de audiencia de *Los Simpson* en su emisión a mediodía, delante del programa informativo de las 15 horas, hizo que Antena 3 decidiera recuperar episodios míticos de la serie animada los sábados durante el verano de 2001 en *prime time*, logrando también el respaldo del público. TVE, durante los primeros años también incluyó en su programación series estadounidenses, tanto en horario estelar (*Dr. Quinn, Medicine Woman, La Doctora Quinn*, CBS, 1993), como en el *late night* (*ER, Urgencias*, NBC, 1994; o *Columbo, Colombo*, NBC, 1968). Algunas de estas fueron consideradas ficciones de calidad, como *ER* (*Urgencias*, NBC, 1994) porque tenían las características indicadas por Robert Thompson en su libro *Television's second golden age: from "Hill Street Blues" to "ER"* (1996: 13) y mencionadas en la parte de la Metodología.

Esta etapa contrasta precisamente con la anterior por la evolución y el salto que se produjo en la ficción nacional en cuanto a temas, géneros, duración y productoras. Las cadenas de televisión potenciaron cada vez más la ficción, otorgándoles más peso en su programación de *prime time*. Hubo espacio para series de comedia livianas para el espectador, pero también para otras más complejas. Lo más importante fue que las historias ganaron en realismo y los personajes adquirieron mayor verosimilitud. En otras palabras, la ficción se acercó a la realidad. En este periodo, Telecinco recogió el testigo de Antena 3 como la puntera en la ficción.

2.4. Diversidad como valor. Adaptaciones y versiones de series extranjeras de éxito, la comedia social y series históricas (2003-2010)

En 2003, Antena 3 cambió de propietarios. Hasta ese momento, estaba en manos de Telefónica, quien la había adquirido al Grupo Zeta en 1997. El 1 de mayo de 2003, el Grupo Planeta le compró el 25% de sus acciones, pasando a ser el principal accionista de la cadena privada. El Grupo Planeta incorporó a un gran número de editoriales que ya tenía en posesión (Seix Barral, Ariel, Deusto, Espasa-Calpe...), a la cadena de televisión y a la emisora de radio Onda Cero, comenzando una expansión hacia un gran conglomerado de comunicación al que más tarde se añadirían los periódicos *La Razón*, de difusión nacional, y el catalán *Avui*. De esta forma, se inició una tendencia hacia las grandes empresas de comunicación con varios medios pertenecientes a un mismo grupo de comunicación y con sinergias entre ellos. José Manuel Lara Bosch, presidente del Grupo Planeta, pasó a ser presidente de Antena 3, y Mauricio Carlotti, que había en Telecinco hacía unos años, ocupó el cargo de Consejero Delegado (*El Día*, 17 de junio de 2003).

La buena situación económica de las cadenas privadas se puede constatar con la salida a Bolsa de ambas: Antena 3 en 2003 y Telecinco en 2004. El sector audiovisual era muy fuerte en estos años. TVE seguirá siendo la cadena más vista, pero las privadas se quedaron a menos de 4 puntos de *share* de ella. En 2003 TVE consiguió un 23,4% y las privadas empataron con un 19,5%. Dos años después, en 2005, por primera vez las televisiones privadas alcanzaron la mayor audiencia de media: Telecinco y Antena 3 de nuevo empatadas, con un 21,3% (Gráfico 2).

Con un sector audiovisual televisivo muy próspero y rentable para las cadenas de televisión, se concedieron dos licencias nuevas de emisión para dos cadenas privadas nuevas, Cuatro (2005) y La Sexta (2006), que, como se ha comentado, intentaron dirigirse

desde un primer momento hacia un público generalista, interesado en productos novedosos. A partir de 2006, por tanto, eran cinco las cadenas que pugnar por la audiencia en el ámbito nacional.

Con la llegada de los nuevos canales de televisión, la situación vivida en 1990 con la llegada de Antena 3 y Telecinco de la ampliación de la oferta, se repitió. Si antes un éxito de audiencia tenía que ser de, al menos, el 20% de *share*, con la llegada de Cuatro y La Sexta la cuota se repartía. Así, un 15% podía ser un gran triunfo. Las cadenas tendieron entonces a buscar un determinado público que les fuese fiel y que se identificase con sus contenidos. La estrategia de Antena 3, por ejemplo, fue la de ofertar productos para toda la familia; Telecinco se dirigió hacia un público más interesado en contenidos de la prensa rosa y los *realitys*; TVE al espectador más mayor y adulto desde la nostalgia y el servicio público, mientras que Cuatro y La Sexta se fijaron en los jóvenes, una audiencia que tradicionalmente ha sido desatendida por los canales.

La situación de la cadena pública cambió desde el 1 de enero de 2010, TVE dejó de contar con la publicidad como medio para autofinanciarse²². Esa falta de liquidez se reflejó también en la ficción, como se explicará. La Televisión Digital Terrestre en 2010 amplió la oferta con canales temáticos y destinados a audiencias concretas: infantiles, masculinos, femeninos, de reposición de series y programas, de deporte o de cine. De esta

²² El Decreto – Ley, convalidado como Ley 8/2009, sobre la financiación de la Corporación de Radio y Televisión Española consideraba que la eliminación de los ingresos por publicidad de la televisión pública favorecería su independencia económica y una mejor convivencia entre los medios públicos y privados. Además de su financiación a partir de los Presupuestos Generales del Estado, se sumarían nuevas tasas sobre la reserva de dominio público radioeléctrico, el 0,9% de los beneficios de explotación a las operadoras de telecomunicaciones, el 3% a las otras compañías operadoras de televisión, y el 1,5% a los operadores de servicios de televisión de pago. Por otra parte, TVE no podía pujar por la adquisición de derechos de emisión de eventos deportivos que supongan más de un 10% de su presupuesto o emitir más de 52 películas de estreno al año en horario estelar nocturno. Los primeros años con el nuevo modelo de financiación fueron terribles para la cadena ya que sus ingresos se vieron mermados y fue complicado competir con menos medios frente a las cadenas de televisión privadas. Bustamante (2013: 260-270)

manera, algunos de estos contenidos que estaban en los canales generalistas pasaron a los temáticos.

En el momento en el que el modelo de ficción que había funcionado hasta ese momento de *dramedia* + *vida familiar* + *vida profesional* se da por extenuado, se buscaron nuevas fórmulas y combinaciones de ficción para seducir al público. Hasta la llegada de los nuevos canales privados en este periodo, 2005 y 2006, de Cuatro y La Sexta, respectivamente, la principal apuesta fue regresar a la comedia tradicional, pero aportando el conocimiento técnico y narrativo adquirido por parte de la producción televisiva posteriormente, incluyéndola incluso en la ficción de temática profesional. Poco a poco la industria fue poniendo la mirada en los productos de ficción de otros países que llegaban a nuestras pantallas y fue aumentando la variedad de géneros, temáticas y formatos en la ficción nacional. La industria audiovisual se quitó los complejos que podía haber tenido hasta ese momento y se arriesgó a producir series atrevidas que no se habían visto anteriormente en España en formatos como ciencia ficción, aventuras, históricas, etcétera. Como se recoge en la Tabla 1, son varios los ejemplos que se pueden encontrar de ficciones españolas realizadas en este periodo que podían tener una inspiración en ficciones extranjeras o que fueron adaptaciones al mercado español.

Tabla 1: Series televisivas de ficción españolas versionadas o inspiradas en series de ficción extranjeras, entre 2008 y 2010

SERIE ESPAÑOLA	SERIE EXTRANJERA	TIPO DE RELACIÓN
<i>Los Protegidos</i> (Antena 3, 2010)	<i>Heroes</i> (<i>Héroes</i> , EEUU, NBC, 2006)	Inspiración
<i>Las chicas de oro</i> (TVE, 2010)	<i>The Golden girls</i> (<i>Las chicas de oro</i> , EEUU, NBC, 1985)	Adaptación
<i>Gran reserva</i> (TVE, 2010)	<i>Falcon Crest</i> (EEUU, CBS, 1981)	Inspiración
<i>Gavilanes</i> (Antena 3, 2010)	<i>Pasión de gavilanes</i> (México, Telemundo, 2003)	Adaptación
<i>Los misterios de Laura</i> (TVE, 2009)	<i>Columbo</i> (<i>Colombo</i> , NBC, 1968)	Inspiración
<i>Doctor Mateo</i> (Antena 3, 2009)	<i>Doc Martin</i> - (RU, ITV, 2004)	Adaptación
<i>De repente, los Gómez</i> (Telecinco, 2009)	<i>The Riches</i> - (EEUU, FX, 2007)	Inspiración
<i>Acusados</i> (Telecinco, 2009)	<i>Damages</i> - (EEUU, FX, 2007)	Inspiración
<i>La chica de ayer</i> (Antena 3, 2009)	<i>Life on mars</i> - (RU, BBC, 2006)	Adaptación
<i>Sin tetas no hay paraíso</i> (Telecinco, 2008)	<i>Sin tetas no hay paraíso</i> (Colombia, Caracol TV, 2006)	Adaptación
<i>Hermanos y detectives</i> (Telecinco, 2007)	<i>Hermanos y detectives</i> (Argentina, Telefé, 2006)	Adaptación
<i>MIR</i> (Telecinco, 2007)	<i>Grey's Anatomy</i> (<i>Anatomía de Grey</i> , EEUU, ABC, 2005)	Inspiración
<i>RIS Científica</i> (Telecinco, 2007)	<i>CSI: Crime Scene Investigation</i> (EEUU, CBS, 2000)	Adaptación
<i>Ellas y el sexo débil</i> (Antena 3, 2006)	<i>Sex and the city</i> (<i>Sexo en Nueva York</i> , EEUU, HBO, 1998)	Inspiración
<i>Matrimonio con hijos</i> (Cuatro, 2006)	<i>Married with children</i> (<i>Matrimonio con hijos</i> , EEUU, FOX, 1986)	Adaptación
<i>Los simuladores</i> (Cuatro, 2006)	<i>Los simuladores</i> (Argentina, Telefé, 2002)	Adaptación
<i>Mesa para cinco</i> (La Sexta, 2006)	<i>Party of five</i> (<i>Cinco en familia</i> , EEUU, FOX, 1994)	Adaptación

Fuente: Elaboración propia

Las productoras y las cadenas de televisión optaron por producir versiones nacionales de series que habían triunfado fuera de España, con el fin de transmitir mensajes sociales destinados a su propia audiencia, tal y como se había hecho en Europa en los años noventa (Liebes y Livingstone, 1998). Algunas de estas series ya se habían emitido en España en alguno de los canales en abierto y otras no, pero en general eran bastante conocidas a través de las plataformas de televisión de pago e Internet. Unas se adaptaban en su totalidad y otras se inspiraban en las tramas principales o motores de la acción. Así por ejemplo, *Gavilanes* (2010) de Antena 3 es un *remake* de la telenovela mexicana *Pasión de Gavilanes* (2003-2005) que se emitió la propia Antena 3 anteriormente. Por el contrario, *MIR* (Telecinco, 2007) guarda ciertas similitudes con *Grey's Anatomy* (2005-) emitida por Cuatro: los protagonistas son un grupo de estudiantes de medicina en sus primeros años de residencia en un centro hospitalario en los que continúan formándose como médicos y como personas, a la par que tienen una agitada vida sentimental. Lo mismo ocurre con *Los Protegidos* (Antena 3, 2010), inspirada en *Héroes* (2006 – 2010). Ambas están protagonizadas por personas que descubren que tienen poderes especiales (telequinesis, invisibilidad, manejo de la electricidad...) y deben enfrentarse a un enemigo desconocido que los persigue, la diferencia es que en España la ficción cuenta con una imagen familiar y momentos incluso de comedia, mientras que *Heroes* es más oscura y tétrica.

El género de ficción que se mantuvo de forma destacada, en los primeros años de este periodo, fue la comedia. No obstante, se observa el avance del género dramático hasta llegar a equiparse ambos en 2007 (Gráfico 13). El formato de la comedia experimentó interesantes variaciones, como se ha explicado en el periodo anterior, aunque es en éste cuando esas novedades se consolidaron con unas ficciones del género más complejas en cuanto a estructura, tanto con formato *sitcom* como *7 Vidas* (Telecinco, 1999) y su *spin*

off Aida (Telecinco, 2005), o de *screwball* como *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), que apareció al comienzo de este periodo. Se trata de dos modelos distintos que atraparon a la audiencia. Mientras que las primeras constaban con escasos decorados y personajes, *Aquí no hay quien viva*, buscaba reflejar la sociedad, con sus estereotipos claros, en una comunidad de vecinos peculiar. En el microcosmos que se reproduce, convive una familia de clase media, un hombre divorciado que vuelve a vivir con su madre y su hija los fines de semana, unas hermanas septuagenarias, una pareja de *gais* que al principio ocultan su relación con una amistad ante el temor a un rechazo social, una pareja joven de novios que se independiza, un par de amigas que viven juntas y sueñan con encontrar una pareja y un trabajo estable y un portero de la finca divertido y ocioso. También hubo hueco para el humor dentro de las ficciones profesionales, como así demostró *Los Hombres de Paco* (Antena 3, 2005), una ficción que fue la contraposición a los dramas policiacos y de acción que habían triunfado en años anteriores al estar protagonizada por un grupo de policías poco profesionales. A partir de 2007, las comedias volvieron a ofrecer una temática diversa en todas las cadenas, aunque preferiblemente de tipo familiar y para todos los públicos, como *Fuera de lugar* (TVE, 2008). En la serie se muestra la vida familiar y profesional de un prestigioso abogado sin escrúpulos que se desmorona y se ve obligado a empezar de cero en una corrala humilde.

La mayor parte de las ficciones televisivas que habían tenido éxito en la anterior etapa desaparecieron de la parrilla y las cadenas buscaban el nuevo *Médico de familia* que levantara sus audiencias. Esto último lo consiguió Telecinco con *Los Serrano* (2003), una ficción que narraba la cotidianidad de una familia compuesta por un viudo y sus tres hijos varones y su nueva mujer, anteriormente divorciada y con dos hijas, inspirándose en el argumento de la *sitcom* estadounidense *The Brady Bunch* (*La tribu de los Brady*,

ABC, 1969), pero sumando su vida profesional y dando mayor peso dramático a sus hijos con sus propias tramas.

A mediados de este periodo, se produjo un incremento de la creatividad en la industria que ya había avanzado, de forma destacada, en el periodo anterior: las cadenas y las productoras se aventuran a proponer géneros novedosos para sus teleseries, como las aventuras o dramas históricos, temas que antes no se habían abordado y formatos adaptados o inspirados de series extranjeras consideradas de prestigio (Tabla 1). Su presencia en *prime time* nunca fue tan variada e importante. Los gustos de la audiencia variaban y a las *sitcom* de humor fácil, basado en la actualidad o en situaciones de enredo, como *Aida* (Telecinco, 2005), o las series familiares de larga duración y múltiples tramas al estilo de *Los Serrano* (Telecinco, 2003), que repetía la fórmula de *dramedia* que impulsó *Médico de familia* (Telecinco, 1995), les salió una importante competencia.

Pocas de las series de comedia o *dramedia* que se estrenaron durante estos años tuvieron el respaldo del público, exceptuando algunos títulos, como la ya mencionada *Los Serrano* que se mantuvo en antena cinco años, la ficción juvenil *Física o Química* (Antena 3, 2008) que duró hasta 2011 y la adaptación *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009), que durante dos años estuvo mostrando los vaivenes del pueblo asturiano de ficción San Martín del Sella. Por esa razón sólo se desarrollaron, en el mejor de los casos, una o dos temporadas. *Paco y Veva* (TVE, 2004), fue una serie novedosa en tanto que narraba una historia de amor entre una pareja de diferente clase social con pinceladas de comedia y números musicales aderezados con música pop española. Obtuvo buenos datos de audiencia durante su primera temporada, con un estreno de un 29,7% de *share* y una media de 20,4%. Sin embargo, en su segunda temporada la audiencia descendió a un 11,3% y no fue renovada (*Formulatv.com*, 29 de octubre de 2004). Otras emitieron exclusivamente los capítulos grabados inicialmente, o incluso menos. Es el caso de *La vida de Rita* (TVE,

2003), que duró solo cinco semanas en antena a pesar de tener grabados trece capítulos. Con esta ficción la actriz Verónica Forqué volvía a probar suerte en televisión con una comedia familiar tras la exitosa *Pepa y Pepe* (1995). Similar trayectoria llevó la *dramedia* *Un lugar en el mundo* (Antena3, 2003), en la que narraba como un neurólogo cambiaba la ciudad por un pequeño pueblo para empezar una nueva vida tras la muerte de su hijo²³. Otras, en cambio, emitieron toda la temporada y no renovaron, como *El inquilino* (Antena3, 2004), en la que se mostraba el día a día de un extraterrestre que ocupaba el cuerpo de un humano y las situaciones cómicas que producía. La serie fue emitida durante los meses de septiembre a noviembre y, una vez finalizada, su emisión no se renovó.

Como se ha señalado, las series dramáticas fueron cogiendo pulso en estos años para plantear misterios que resolver y situaciones en las que los personajes sufrían, demostrando que los espectadores respondían a productos más profundos que mostraban dificultades y dramas humanos. Cada vez las series tienden a ofrecer productos novedosos, a jugar con la hibridación de géneros y a apostar por un mayor realismo porque se entiende que detrás del televisor hay un público más maduro audiovisualmente. Eran ficciones que trataban temas más delicados y serios: asesinatos, desapariciones, conflictos familiares y laborales, problemas de salud... Ejemplos de esta tendencia son las series *Motivos Personales* (2005, Telecinco) o *Círculo rojo* (2007, Antena 3), un *thriller* en torno a asesinatos cometidos en el seno de familias poderosas; o *Herederos* (TVE, 2007), centrada en una familia ambiciosa del mundo de los toros. Estas dos series plantean uno o varios misterios centrales que buscan enganchar a la audiencia. Siguiendo su estela de éxito los telespectadores pudieron seguir toda clase de disputas familiares en *Gran Reserva* (TVE, 2010); o historias de sufrimiento en lugares difíciles como las que plantean los cooperantes de *Plan América* (TVE, 2008). El padecimiento de los personajes

²³ Antena 3 solo emitió cinco capítulos de los doce grabados de la serie por las bajas audiencias (Campelo, 2003: 83)

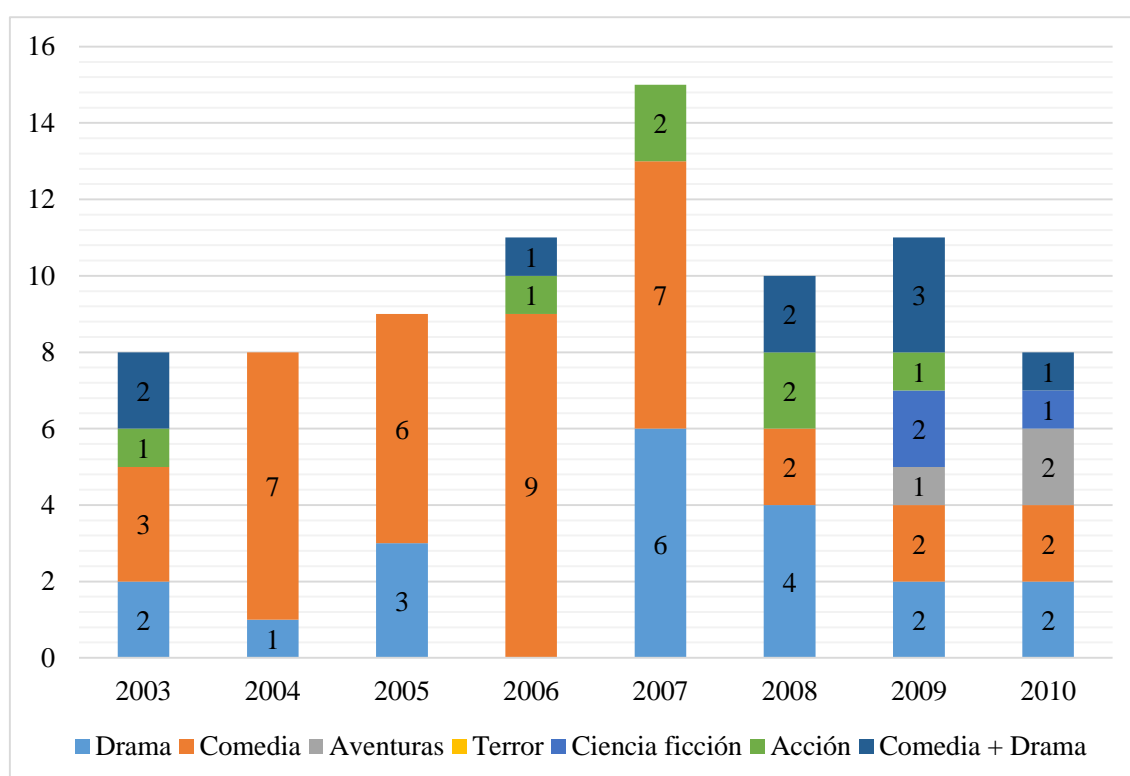
no sólo se basa en los conflictos familiares, además involucraban otros temas como la necesidad económica y la falta de medios básicos, los conflictos políticos y de intereses, la lucha de clases, las enfermedades, la sed de venganza, etcétera.

Otros dramas que aparecieron en estos años mantuvieron su adscripción a profesiones ya explotadas en el periodo anterior: médicos (*MIR*, Telecinco, 2007; *Hospital central*, Telecinco, 2000), abogados (*Al filo de la ley*, TVE, 2005; *Acusados*, Telecinco, 2009) o policías (*El Comisario*, Telecinco, 1999) evidenciando así que este tipo de tramas profesionales tan específicas se mantienen vigentes y que, por tanto, constituían un filón que todavía se podía explotar. Se tiene en cuenta a ficciones que se iniciaron en el anterior periodo porque *El Comisario*, que se mantuvo en antena hasta 2009, y *Hospital Central*, hasta el 2012, contaban con una audiencia fiel. *El Comisario*, en su décima temporada, en 2006, alcanzó el 23,1% de cuota de pantalla y 4.176.000 espectadores de media (*Formulatv.com*, 13 de septiembre de 2007); y *Hospital Central*, que llegó a las 20 temporadas, obtuvo en su octava temporada, el liderazgo en el target comercial con un 29'4% de *share* y 1,5 puntos más sobre su media de audiencia (*Formulatv.com*, 3 de mayo de 2005). El público acepta mejor las tramas sanitarias, de abogados y policiacas, mientras que otras profesiones no tienen tanto interés.

Por otra parte, la ciencia ficción consiguió asentarse, por primera vez, y crear productos novedosos con la introducción de elementos fantásticos, como los sucesos paranormales que sufren los miembros de una familia en *Hay alguien ahí* (Cuatro, 2009). También se juega con los viajes en el tiempo: un policía del siglo XXI que tiene un accidente y viaja hasta 1977 y pasa a trabajar en una comisaría de la época en *La chica de ayer* (Antena 3, 2009). Se mezcla la ciencia ficción con la temática familiar y juvenil a través poderes sobrenaturales que poseen los niños y adolescentes protagonistas de *Los protegidos* (Antena 3, 2010). Se introduce el elemento fantástico en las tramas para

aportar algo de novedad a los productos de ficción. En el caso de *La chica de ayer*, se trata de una adaptación o *remake* de la ficción británica *Life on mars*. En la versión española se dio un mayor peso a la trama sentimental o personal del protagonista que a la propia circunstancia de su viaje temporal. Además, se incluyeron elementos propios de la cultura popular para que resultase más atrayente para el espectador (Diego y Grandío, 2011a).

Gráfico 13: Número de series televisivas por género (2002 - 2010)



Fuente: elaboración propia

La acción se mantuvo presente en concreto en las series policiacas como *RIS Científica* (Telecinco, 2007) o *UCO, Unidad Central Operativa* (TVE, 2008). Entre ellas es interesante destacar la ficción de Cuatro, *Cuenta atrás* (2007), cuya originalidad residía en el montaje de la trama: el capítulo se iniciaba con una secuencia que describe una situación de tensión y suspense protagonizada por el equipo policial y alguna posible víctima, y continua con un reloj con una cuenta atrás que va marcando mediante leyendas

(1 hora antes, 30 minutos antes...) las acciones que se muestran que han propiciado esa situación previa al inicio del episodio.

La ficción nacional de aventuras se situó en tiempos históricos pretéritos, como *Águila Roja* (TVE, 2009), *Hispania, la leyenda* (Antena 3, 2010) o *Tierra de Lobos* (Telecinco, 2010). El esquema básico de los argumentos es muy similar: un héroe protagonista, un hombre generalmente de clase humilde o media, que debe enfrentarse a un mal que representa un enemigo opresor poderoso y bélico. La principal diferencia o novedad que encierra cada nueva serie estriba en el momento histórico en el que se decide situar la historia. La primera serie que hizo esta fórmula fue *Águila Roja*, situada en el siglo XVII, y a ella tras su éxito le siguieron otras como *Hispania, La leyenda*, ubicada en el siglo I, y *Tierra de lobos*, en el siglo XIX (Tabla 2):

Tabla 2: Héroes y villanos en la ficción televisiva nacional de aventuras (2003-2010)

SERIE	PROTAGONISTA / HÉROE	ANTAGONISTA / ENEMIGO
<i>Águila Roja</i> (TVE, 2009)	Gonzalo de Montalvo, maestro de escuela de día, héroe enmascarado de noche que protege a los débiles de la opresión de los poderosos bajo el nombre de “Águila Roja”, un enmascarado guerrero. El detonante de su lucha fue el injusto asesinato de su mujer.	El Comisario de la Villa, Hernán Mejías, quien ejerce con gran autoridad su poder, cometiendo todo tipo de abusos contra el pueblo. Es cruel y sanguinario y el responsable del asesinato de la mujer de Gonzalo de Montalvo.
<i>Hispania, La leyenda</i> (Antena 3, 2010)	Viriato, líder rebelde lusitano que hizo frente a la invasión de Roma de la Península Ibérica, Hispania. Le impulsa el asesinato de su hija.	Galba, pretor romano que dirige la invasión y busca éxitos militares para hacer carrera como cónsul en Roma.
<i>Tierra de lobos</i> (Telecinco, 2010)	Los hermanos César y Román Bravo, que regresan a su pueblo tras una vida errante como forajidos. Tras intentar echarles de sus tierras el cacique, deciden quedarse y luchar para recuperar lo que es suyo.	El señor Lobo, terrateniente poderoso que maneja y controla toda la zona, teniendo atemorizada a los campesinos y aldeanos.

Fuente: elaboración propia

2.4.1. Tramas para todos los gustos

La temática central de la mayor parte de las series siguió girando en torno a la familia (Gráfico 14) y, en menor medida, pero también con fuerza, sobre las tramas profesionales. No obstante, se observa una oferta mucho más variada, a la que se incorporó la revisión histórica, el musical, el planteamiento de misterios, las tramas amorosas y de amistad y las juveniles.

Las series familiares, para todos los públicos, con conflictos clásicos y moralizantes se mantuvieron en antena, pero perdiendo protagonismo a favor de otro tipo de tramas, cada vez más diversas (Gráfico 14). Las cadenas de televisión arriesgaban más porque los públicos así se lo demandan, como demuestra el hecho de la repercusión social en el país de algunas de las ficciones extranjeras consideradas de calidad y con el respaldo de la crítica, como *House M. D.* (*House*, FOX, 2004-2012), *Lost* (*Perdidos*, ABC, 2004-2010) o *The Sopranos* (*Los Soprano*, HBO, 1999-2007).

Si en los primeros años de la competencia, como se ha explicado, las cadenas apostaban por lo seguro y las audiencias millonarias, narrando la vida de familias perfectas, ahora lo que abunda son historias más atrevidas. Se mostraron familias diferentes, jóvenes con trabajos precarios, personajes con “complejo de Peter Pan” y miedo a dar el salto al mundo adulto, urbanitas que tardan en comprometerse y tener hijos o historias de amor frívolas. Así pues, se reflejó desde la ruptura traumática del matrimonio de *Fuera de lugar* (TVE, 2008) a los conflictos provocados por un padre con superpoderes en *Supercharly* (Telecinco, 2010). Ya no se presentaban familias modélicas, de hecho, en algún caso los padres enseñan a delinquir y robar a sus hijos, como en *De repente, los Gómez* (2009). Se abandonó la imagen idílica o perfecta para llevar a las pantallas con familias extrañas, disfuncionales y fragmentadas, sin faltar el ingrediente del sentido del humor. En *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003) y en su continuación

en Telecinco, *La que se avecina* (2007), también se representan varios tipos diferentes de familias que conviven juntas en un mismo bloque de vecinos.

Imitando los ejes centrales de *Cuéntame cómo pasó* (2001), y animadas por su éxito, se lanzaron varias producciones de ambientación histórica. La primera fue *Los 80: tal como éramos* (2004, Telecinco), que trazaba tramas paralelas entorno a unos personajes socialmente comprometidos en un contexto temporal diferente, y con un tono musical protagonizado un grupo de música ficticio que recoge la influencia de la “movida” (Aniorte, 2004). TVE, en 2005 programó una serie diaria de sobremesa, también de corte histórico, que tuvo un gran éxito: *Amar en tiempos revueltos*, que contaba la historia de amor de dos jóvenes durante y tras la Guerra Civil española. Con un formato de telenovela, pero ambientada en un contexto más o menos conocido por el público español, consiguió mantenerse durante muchos años. Se comprobó que existía interés por este tipo de series históricas si bien es cierto que se ofrece una visión reduccionista y estereotipada de la estructura social del momento, pero que permanece en el imaginario colectivo del público y en otros relatos de la guerra (Chicharro Merayo y Rueda Lafford, 2008). Tres años más tarde, la misma cadena programó en *prime time* una historia parecida desarrollada por la misma productora que su éxito vespertino, logrando el mismo triunfo en una franja horaria tan diferente: *La Señora* (2008).

En 2007, el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero aprobó en el Congreso de los Diputados la Ley de Memoria Histórica. Se pretendía recuperar y reparar la memoria de las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo. La entrada en vigor de la ley, que supuso, entre otras cosas, facilitar la búsqueda de los asesinados y enterrados en fosas comunes por sus víctimas o el cambio de nombre de calles de personas próximas al régimen de Franco, generó un amplio debate social sobre la necesidad de rescatar el pasado. TVE emitió, durante 2006, una serie de documentales bajo el nombre de *Memoria*

recobrada, en donde se trató la Guerra Civil y la dictadura posterior franquista con testimonios de testigos (Gómez, 2005). En 2007, en pleno apogeo por el tema, se estrenó en los cines la película *Las 13 rosas*, del director Emilio Gutiérrez Lázaro, basada en hechos reales sobre el fusilamiento de trece mujeres durante la contienda civil, y con buenos datos de recaudación en taquilla²⁴.

El auge e importancia de este tema de recuperación histórica en la opinión pública desde unos años antes, pudo ser un catalizador para que TVE decidiera poner en marcha la mencionada serie *Amar en tiempos revueltos* en 2005, y su asentamiento gracias a las elevadas audiencias que la mantuvieron en antena varias temporadas. Después de su éxito, llegó el de *La Señora* (2008), como se ha señalado, que, aunque también incluye ciertas referencias a la lucha entre clases y los inicios del anarquismo asturiano en los años 20, el eje principal de la ficción lo centra el amor imposible entre dos personas pertenecientes a clases sociales diferentes. Pero las cadenas de televisión no acudieron a la revisión histórica por fines didácticos o divulgativos en las series, sino como inspiración para la renovación de los argumentos. Lo demuestra el hecho de que, en algunos casos, estas producciones no son fieles a la historia, puesto que adaptan la realidad al formato televisivo y a los conocimientos previos de la audiencia para garantizarse la aceptación (cambio de nombres, eliminación de personajes y acontecimientos para una simplificación de la trama, adaptar la historia a la narrativa televisiva, introducción de elementos fantásticos o rasgos sociales actuales). La serie *Hispania, la leyenda* (Antena 3, 2010), situada en la Edad Antigua, fue criticada porque los nombres de los personajes no correspondían con los propios de la época, ya que los nombres de los pobladores prerromanos resultaban más difíciles de pronunciar y posiblemente de entender por la

²⁴ *Las 13 rosas* fue la tercera película española más taquillera de 2007 con 4.321.579,76 € y 786.438 espectadores. Ese año la superó en primer lugar *El Orfanato*, de Juan Antonio Bayona, con 24.317.951,81 € y 4.274.355 de espectadores y REC con 7.748.900,61 € y 1.341.951 espectadores, ambas del género de terror (Fuente: Ministerio de Cultura).

audiencia²⁵, pero también por la construcción del mito de Viriato para la televisión (Cueto Asín y George, 2013). En las series históricas, el equilibrio entre contenido histórico real, el contexto actual de la audiencia y las exigencias dramáticas son las claves para que la serie pueda resultar atractiva para el espectador (Rodríguez Marcos, 2015).

Las series históricas que aparecieron en este periodo no buscaron jugar con la nostalgia del espectador, ni con sus recuerdos, como hizo *Cuéntame cómo pasó*. Simplemente narraban otro tipo de historias que antes se habían visto en el cine o la literatura y que ahora daban el salto a una serie semanal. Historias de amor o de aventuras situadas en tiempos pasados que se conocían por otro tipo de relatos anteriores y que se tienden a idealizar²⁶.

Estas producciones resultaban más costosas y complejas de realizar por el hecho de tener que construir o buscar decorados y localizaciones acordes a la época histórica, diseñar un vestuario y un atrezzo fidedigno y escribir unos guiones cuidados para compaginar los requisitos del drama con las exigencias del contexto histórico en el que se ambienta. Desde 2008 a 2010, en tan solo dos años, se emitieron un total de cinco series que se podrían considerar históricas en *prime time* en las diferentes cadenas de televisión tanto públicas como privadas (Tabla 3). El género de estas series varía en función igualmente del argumento. Esto y el contexto histórico en el que se desarrolla marca la diferencia entre unas y otras.

²⁵ Son varios los historiadores o páginas web especializadas en historia que critican el uso de nombres de origen persa, griegos, germánicos o romanos pero mal conjugados en latín. Esto es lo que destaca, por ejemplo, el portal <https://blogculturalia.net/>, en concreto en el artículo de Jorge Pisa Sánchez en el que realizan una crítica sobre el segundo capítulo emitido (Pisa Sánchez, 2010). Más exhaustivo resulta ser Javier Sanz, dentro del blog <https://historiasdelahistoria.com>, autor del artículo “Gazapos de la serie Hispania: Los nombres” (Sanz, 2010).

La explicación a la utilización de nombres anacrónicos e inverosímiles para los personajes que dan los creadores de la serie y recogido por el diario digital www.lainformacion.com, es que “llamar al gran reparto que hay con nombres típicos de la época suponía que el espectador no recordara ninguno”. (lainformacion.com, 29 de octubre de 2010)

²⁶ *La Señora* es sin dudas un *remake* audiovisual de la novela de Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*. Rodríguez Marcos, S., op. cit.

Tabla 3: Etapas históricas que aparecen reflejadas en las series históricas emitidas entre 2008 y 2010

SERIE	ETAPA HISTÓRICA
<i>La Señora</i> (TVE, 2008)	Años 20 y 30 del siglo XX
<i>Águila Roja</i> (TVE, 2009)	Siglo XVII
<i>La chica de ayer</i> (Antena 3, 2009)	1977
<i>Hispania, la leyenda</i> (Antena 3, 2010)	Romanización (Siglo I)
<i>Tierra de lobos</i> (Telecinco, 2010)	Siglo XIX

Fuente: elaboración propia

Durante este periodo, se llevó a cabo el salto del siglo XXI al siglo I a.C., durante la romanización; se mostró la vida picaresca y de aventuras del Siglo de Oro bajo el reinado de Felipe IV; el caciquismo rural del siglo XIX; los primeros años del siglo XX y del reinado de Alfonso XIII; y los cambios en los 70 y 80 durante la Transición a la democracia, en una historia más reciente.

Muchas de las tramas de los protagonistas eran extrapolables a las de una serie de la actualidad. Por ejemplo, los romances imposibles son bastante recurrentes en este tipo de series históricas, y casi siempre triunfa el amor aunque los personajes sean de diferentes clases sociales, religión o ideología política. El espectador quiere ver un final feliz y pensar que esos personajes sí que pueden cumplir sus sueños, porque, en definitiva, son producciones que pretenden sobre todo el entretenimiento.

Siguiendo con otras temáticas en la ficción de estos años es interesante la llegada del musical. TVE produjo una ficción novedosa en cuanto a la forma. *Paco y Veva* (2004), a la que ya se ha hecho mención anteriormente, coincidió en antena unos años con *Un paso adelante* (2002) de Antena 3. No obstante el planteamiento musical de ambas resulta diferente: en la segunda, la música está justificada en las lecciones de los personajes en

la Escuela de Artes Escénicas donde se situaba la historia, mientras que en la primera constituye un vehículo para avanzar la trama.

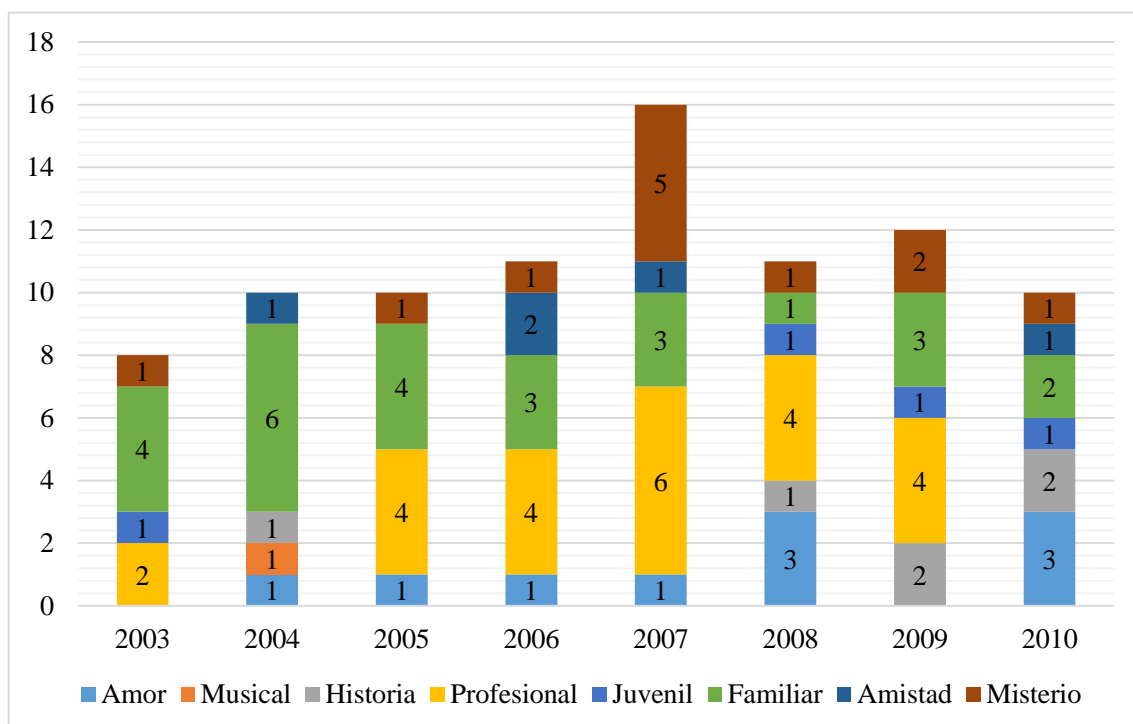
Muchas series tuvieron como protagonistas a un grupo de amigos jóvenes, entre los 20 y los 40 años, con preocupaciones propias de su generación: como encontrar pareja, tener hijos, desempeñar un trabajo estable o emanciparse. Estas ficciones se catalogan dentro de la amistad y el amor. A *7 vidas*, como ejemplo, le siguieron otras como *El inquilino* (Antena 3, 2004), *Con dos tacones* (TVE, 2006), *El mundo de Chema* (Cuatro, 2006) o *Gominolas* (Cuatro, 2007). Este tipo de series, protagonizadas por un grupo de amigos o pandilla, aunque pueden calificarse dentro del género de la comedia, no estaban destinadas a un público familiar tanto por los argumentos como por las escenas presentadas. Uno de los temas que más destacó en estas producciones fue la búsqueda de la pareja o el amor: se abandonó la trama familiar para plantear contenidos propios de un público adulto, como *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007) en la que las vivencias sexuales de los protagonistas constituyen un aspecto importante de las tramas. La serie muestra la vida de tres parejas de amigos, una de ellos padres de una adolescente, con sus conflictos personales y amorosos, pero también por primera vez en una ficción, sus problemas y descubrimientos sexuales. Fue una de las ficciones televisivas españolas pioneras en mostrar escenas explícitas de sexo. Ya se habían visto escenas de este tipo, aunque menos explícitas, en otras series de temática juvenil, como en *Un paso adelante* o *Compañeros*, en donde los protagonistas son jóvenes que están comenzando sus primeras relaciones sentimentales. No obstante, en la serie de Cuatro se observan menos tabúes y también más libertad para mostrar el tema, coincidiendo su punto de vista con la imagen que quería transmitir la cadena en su estrategia de contenidos en su nacimiento.

Un año después, este tipo de libertad sexual pasó a ser protagonista de una ficción estrictamente juvenil al estar centrada en las vivencias de un grupo de adolescentes de

instituto y ser una parte importante de sus preocupaciones: *Física o Química* (Antena 3, 2008), que siguió la estela de *Compañeros* (Antena 3, 1998), pero adaptándose a la actualidad. Por tanto, el público adolescente siguió contando con sus series, protagonizadas por personajes de su misma edad, que atraviesan por los conflictos vitales propios de esos años: estudios, amistades, amor, etcétera. Sin embargo, la identificación en este tipo de series juveniles no puede ser total con los protagonistas adolescentes ya que, por lo general, los actores que los interpretan suelen tener más edad y un comportamiento más adulto.

A principios de 2004 se comenzó a aplicar el protocolo de autorregulación de la programación para la protección de la infancia y la juventud. Este protocolo pretendía establecer unos códigos éticos que regulen las programaciones y los contenidos de radio y televisión. El objetivo que se perseguía era que aquellos contenidos considerados de adultos no se emitiesen en un horario infantil. Se apunta una característica destacada de este periodo y que es el abandono de una estrategia que buscaba un público familiar para dirigirse a audiencias más específicas. En concreto, estas series pusieron en valor a los telespectadores de entre 20 y 40 años, que buscaban ver reflejadas en la pantalla sus preocupaciones: la búsqueda de una estabilidad sentimental, la vida sexual, los problemas laborales, la emancipación profesional de la mujer, la búsqueda de una vivienda y, sobre todo, el valor de la amistad. Fueron Cuatro y La Sexta las dos cadenas que apostaron precisamente por una programación orientada hacia un público joven, preferiblemente urbano, que demandaba contenidos más culturales y para adultos.

Gráfico 14: Número de series televisivas de ficción nacional emitidas entre 2003 y 2010 por temas

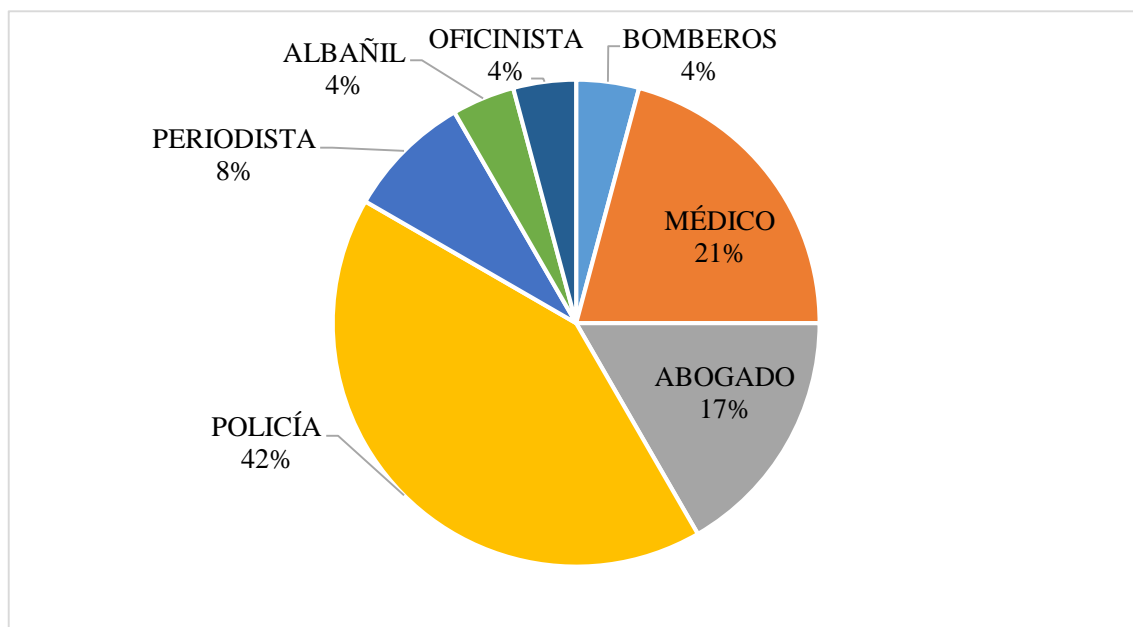


Fuente: elaboración propia

Por otro lado, el objetivo de captar públicos más específicos condujo a la creación de series de misterio, en las que los telespectadores se ven arrastrados a descubrir el enigma al mismo tiempo que los personajes: la desaparición de una adolescente (*Desaparecida*, TVE, 2007), extrañas muertes en un internado (*El internado*, Antena 3, 2007) o cómo ayudar a personas corrientes a resolver problemas de su pasado o presente (*Los simuladores*, Cuatro, 2006). Esta temática fue adquiriendo cada vez más importancia. Muchas de estas ficciones, a través de mecanismos indirectos, tomaron elementos presentes en ficciones extranjeras consideradas de calidad y los adaptaron a la realidad del mercado español, tanto en el ámbito cultural como en la producción, puesto que debían de ser rentables, y en la exportación de la ficción en otros mercados audiovisuales (Canovaca de la Fuente, 2011).

La ficción de este periodo no dejó de lado el ambiente laboral como espacio principal de la acción. Se inspiró en profesiones como la policial, que permitieron introducir varias tramas en cada temporada, una transversal en todos los episodios y una propia capitular, pero en entornos urbanos y de proximidad para el espectador. Además, son un marco en el que desarrollar también historias personales, salvo con la profesión policiaca, que es utilizada más para plantear delitos que tienen que resolver los propios policías.

Gráfico 15: Porcentaje de profesiones presentes en las series de ficción de televisión emitidas entre 2002 y 2010



Fuente: elaboración propia

La principal profesión que inspiró la ficción nacional, como ya se ha comentado, fue la de policía (Gráfico 15). El 42% de las series profesionales están protagonizadas por policías y se trata de resolver casos relacionados con delitos (robos, asesinatos, estafas, secuestros, desapariciones...). Muchas de estas series mantienen el tono realista en el reflejo de la profesión, como en *Génesis*, *en la mente del asesino* (2006), *Cuenta atrás* (2007) y *RIS Científica* (2007). Pero también se inició una evolución en el género

policíaco con la introducción de algunas pinceladas de comedia. En otras palabras, deja de lado el rigor y la seriedad con la que se habían tratado hasta la fecha determinadas profesiones para presentar los aspectos cómicos y divertidos de las mismas. En este sentido, es necesario mencionar la serie *Los hombres de Paco*, estrenada el 9 de octubre de 2005 en Antena 3, una comedia protagonizada por tres miembros del cuerpo policial, patosos e incompetentes que tienen ideas disparatadas para resolver sus casos²⁷. En la misma estela que *Los hombres Paco*, apareció dos años después *Hermanos y Detectives* en Telecinco. La serie está protagonizada por dos hermanos, uno de ellos inspector de policía y el otro superdotado y con una gran capacidad analítica. Aunque tiene el misterio propio de las series de policías, también aportaba humor y comedia²⁸. Con estas dos series se renovó el género policíaco televisivo. En la misma línea, e inspirándose en el “detective Colombo” de la serie del mismo nombre y cuyo personaje se había convertido en un icono cultural por su gabardina y su suspicacia, comportamiento excéntrico e inteligencia para descifrar los casos, apareció en 2009 *Los misterios de Laura* en TVE. La protagonista combina con dosis de humor su vida como inteligente policía con su aspecto y vida de ama de casa con dos hijos pequeños.

Así, cada vez son menos las profesiones que se representan en las series. La segunda profesión con mayor presencia fue la de médico, seguida de abogados y periodistas. El resto de profesiones son testimoniales, porque aparecen en una única ficción: albañiles, oficinistas y bomberos.

Siguiendo el camino de *Hospital Central* (2000), una serie médica que tuvo una buena acogida por el público, Telecinco estrenó otros dramas sustituyendo su descanso

²⁷ En sus primeras emisiones, tras 8 capítulos, la cadena la retiró para que se replantearan los guiones y darle más publicidad ya que creía que podía tener un gran potencial y en su vuelta en febrero de 2006 se consolidó y batió sus records de audiencia, superando el 20% de share (*Formulatv.com*, 10 de febrero de 2006)

²⁸ Esta serie es una versión adaptada de otra serie argentina con el mismo nombre (*Formulatv.com*, 31 de agosto de 2007)

en la programación. En 2003 apareció *Una nueva vida*, una serie sobre el trabajo en un hospital materno infantil (Redondo, 2003). Cuatro años más tarde, también aparece *MIR* (Telecinco, 2007), que reflejaba la vida de un grupo de jóvenes estudiantes de medicina en su residencia en un hospital. Ninguna de las dos series alcanzó el éxito esperado. En la misma línea de drama médico lo intentó TVE con *Plan América* (TVE, 2008), cuyos protagonistas son un grupo de cooperantes de una ONG que trabajan y colaboran en un país centroamericano con un importante conflicto bélico, apostando por una diferente, arriesgada y novedosa producción. Antena 3 también intentó su propia serie médica y, al igual que con *Los hombres de Paco* había revolucionado el género policiaco con la comedia, trató de realizar lo mismo con el mundo sanitario. En *El síndrome de Ulises* (2007), un joven médico vive y trabaja en una zona rica, pero termina siendo médico de familia de un centro de salud público de un barrio humilde de Madrid. Allí entra en contacto con gente muy diversa provocando toda suerte de historias cómicas. Poco después, y en la misma cadena, le llegó el turno a *Doctor Mateo* (2009), que pretende reflejar el trabajo de un médico rural, en un formato que es más próximo a una *dramedia* costumbrista, que a un drama tradicional. Las series médicas evolucionaron saliendo de la consulta habitual para mostrar otros aspectos más profundos del entorno. En *Plan América*, por ejemplo, se traslada la historia de un mundo occidental a uno menos desarrollado y en medio de conflicto latente que desubica al espectador ya que no es un escenario cotidiano. Se trató de una propuesta tan diferente que posiblemente por ello no terminó de tener éxito y se dejó de emitir después de dos semanas (*El Mundo*, 15 de abril de 2008). *Doctor Mateo* también juega con la desubicación, pero del protagonista: un hombre sibarita, serio y culto, se encuentra con los habitantes del pueblo, más sencillos, amigables y populares. Se muestra la vida de un médico, pero rural, en un ambiente

familiar y bucólico, ya que el entorno natural en el que se sitúa la ficción es un protagonista más.

La idea de cubrir de humor las profesiones se observa también en las series sobre periodistas, oficinistas y albañiles de estos años, aunque sin un desarrollo suficiente como para continuar. La primera serie de producción propia que estrenó Cuatro cuando nació en 2005 fue *7 días al desnudo*, que mostraba el trabajo en la revista *7 días* en la que trabajan un matrimonio con diferentes ideas sobre la profesión periodística, ella implicada con los rigores de la profesión y él con una visión más sensacionalista. La serie, una *sitcom* típica, no continuó tras su primera temporada. En la misma línea apareció *Divinos* (Antena 3, 2006). De nuevo se reflejó el lado frívolo de la prensa del corazón ridiculizada con la presencia de un fotógrafo de guerra como paparazzi, pero no cuajó y finiquitó su emisión tras tres capítulos (*Vertele.com*, 11 de julio de 2006). La comedia fue utilizada como recurso para la crítica hacia la prensa rosa, pero sin encontrar una fórmula adecuada para llegar al público.

Esta tendencia explica que Antena 3 recuperase una de sus comedias profesionales de más éxito: *Manos a la obra* (1998), protagonizada por dos obreros de la construcción propietarios de una empresa de reparaciones. Se estrenó en 2006 con el título *Manolo y Benito Corporeision*, mostrando, con el transcurso al cabo de los años, cómo había cambiado la vida de los personajes y de la corrala en la que vivían, aunque se repetían las mismas peripecias, guiños y coletillas que en la serie original²⁹.

También Telecinco probó suerte con una comedia ambientada en una oficina: *Tirando a dar* (2006), que adaptaba para su horario estelar un formato de éxito en su *access prime time* con *Camera Café* (2005). Se trató de una *shortcom*, una comedia de

²⁹ Aunque tuvo un buen estreno, no renovó por una segunda temporada tras su caída de audiencia paulatina (*Vertele.com*, 12 de marzo de 2007; *Formulatv.com*, 13 de marzo de 2007)

episodios de unos cinco minutos de duración, que mostraba el trabajo en una oficina ficticia de forma más o menos realista con los personajes estereotipados (la jefa estirada, el jefe pardillo, el sindicalista, la guapa secretaria, la lista, el chofer serio, el comercial juerguista, el contable gris y apocado...) que se reúnen en torno a la máquina de café en la que está colocada la cámara de forma fija, *Fly on the Wall*, y muestra las situaciones cómicas y muchas veces surrealistas típicas de la vida en la oficina (Diego y Grandío, 2011b). Con *Tirando a dar* se pretendía mantener esas situaciones cómicas a partir de los personajes de una oficina similar, moviendo la cámara de un plano fijo, que era el de la visión desde la máquina de café, a los diferentes espacios y alargando las tramas. Esta circunstancia, rompió con el ingenio de la primera serie que era el de las pequeñas dosis de humor y microrelatos basados en *gags*.

El tratamiento dramático también tuvo su espacio en las series profesionales, no solo en el caso de las series policiacas que se han comentado anteriormente, también en el ámbito jurídico. En 2005, tanto TVE como Antena 3 apostaron por la ficción judicial. Por un lado, *Al filo de la ley* (TVE) en la que se muestra el trabajo de un bufete de abogados; y por otro *Lobos* (Antena 3), en la que una familia cuyos miembros trabajan en la judicatura como abogados, jueces y médico forense, deben evitar que uno de sus miembros acabe en prisión acusado falsamente de tráfico de drogas. Años más tarde la privada lo volverá a intentar con *LEX* (Antena 3, 2008), una serie que mezcla la sobriedad de los temas que trata con la comedia y la sátira del mundo jurídico, al estilo de la americana *Boston Legal* (ABC, 2004). Telecinco en 2009 hizo una leve incursión en el género con *Acusados*. En ella se relata la investigación judicial llevada a cabo por la jueza Rosa Ballester y su equipo para esclarecer la verdad sobre los culpables del incendio de una discoteca que provocó seis víctimas mortales, siendo el principal sospechoso un político influyente.

En general, el mundo profesional, que se mostró en las series de este periodo, se abordó, en su mayor parte, desde un aspecto cómico. Se buscó que el espectador también se viera reflejado en los personajes y reírse de situaciones que le resultaban familiares, sin necesidad de caer en la banalización o puesta en duda de los profesionales reales. En ocasiones, estas comedias también contenían elementos críticos que permitían presentar en la pantalla otros aspectos del ejercicio profesional, como la corrupción o la falta de sensibilidad y empatía de algún trabajador. Sin embargo, seguía habiendo espacio para el drama y la crítica social.

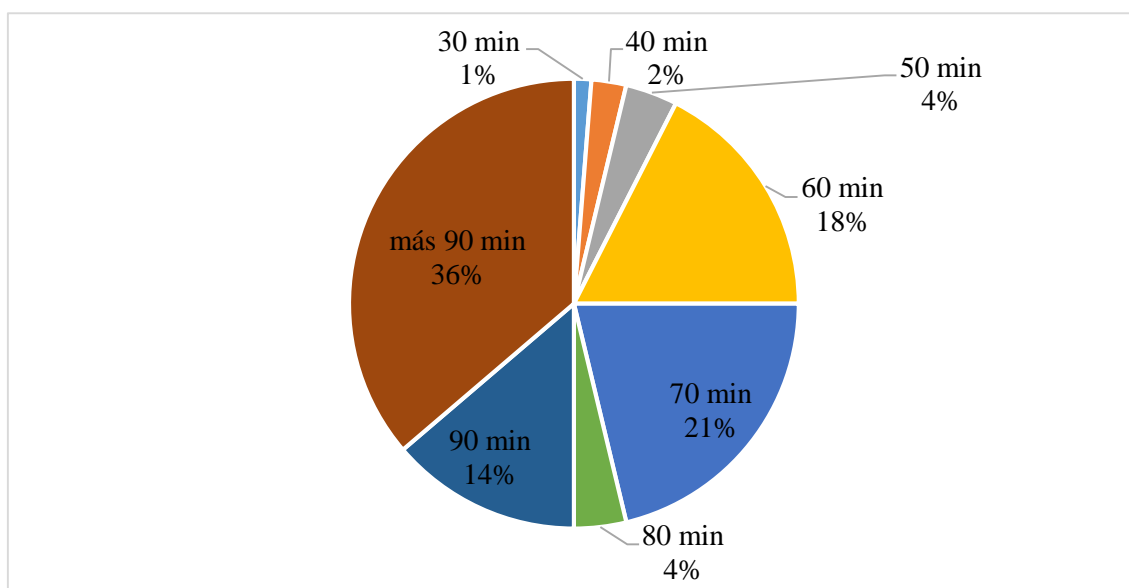
2.4.2. La duración se adapta a la historia

Durante este periodo la duración de las series de televisión volvió a ser muy diversa, igual que en el anterior. No hubo una tendencia que destacó por encima de los demás, pero sí se observan tipos de producciones que perdieron importancia y dos modelos mayoritarios. Las series con una duración inferior a 50 minutos, por ejemplo, fueron muy reducidas, en torno al 7% (Gráfico 16). La tendencia fue que las series de televisión ocuparan por completo el *prime time* hasta la media noche. Esa es la razón por la que un alto porcentaje de las series poseían una duración mayor a la hora y media, en torno a 90 minutos o más (50%). Se convirtieron por tanto en un modelo. Entre estas series se encontraban aquellas que ofrecían tramas de misterio, acción, históricas, ciencia ficción y *dramedias*, que, por el tono y su complejidad, con más tramas, requerían más minutos para contar sus historias.

La otra tendencia de producción imperante en estos años fue la que presentaba una duración media de 60-70 minutos máximo (39%). Cada género se ajustó una determinada duración y las comedias, por lo general, eran las que tenían una duración menor, en torno

a los 75 minutos³⁰. Dentro de este modelo se incluyeron las comedias en formato *sitcom*, producciones sencillas que se pueden emparejar en la programación con otras del mismo estilo creando una “*noche de comedia*”. Fue la estrategia, por ejemplo, de Telecinco con *Maneras de sobrevivir* (Telecinco, 2005), que, con una duración de una hora, se emitía los domingos después de la exitosa *sitcom* *7 vidas* (1999) para arrastrar algo de su audiencia. Posteriormente, se programaba un programa de entrevistas sin pretensiones y divertido en el *late night*: *La noche con... Fuentes y cía*. En la misma idea hay que situar la serie *Los simuladores* en Cuatro, también de 60 minutos de duración, que se programaba tras la comedia estadounidense *Friends* (NCB, 1994).

Gráfico 16: Duración en minutos y porcentaje de las series emitidas entre 2003- 2010



Fuente: elaboración propia

Hubo cadenas que apostaron por un modelo de duración más o menos estándar para sus productos de ficción en *prime time*. Cuatro, por ejemplo, mantuvo una homogeneidad en sus series y estas no solían tener una duración mayor a los 60 minutos,

³⁰ Aunque la *sitcom* solía mantenerse en los 30 minutos, la industria audiovisual española alargaba su duración aunque sin llegar a la hora y media que predominaba en el resto de géneros. Quiere decirse que se trata de un género que, en este sentido, goza de bastantes márgenes de libertad así como de flexibilidad para adaptarse a las historias que contiene.

con los cortes de publicidad incluidos, al igual que las ficciones estadounidenses que importaba. Así, la idea de programar más de una serie en el mismo día, aprovechando la menor duración de los capítulos, se convirtió en una de sus estrategias de programación, copiando a las cadenas de televisión en EEUU. Además del ejemplo de *Los simuladores* ya mencionado, Cuatro emitió series con la misma tendencia en paquetes, es decir, dos en una misma noche, una a continuación de la otra. Ejemplos de ellos se localizan en las fechas de estreno de algunas de sus series de producción propia (Tabla 4).

Tabla 4: Ejemplos de estrategia de programación de ficción nacional en Cuatro (2005 – 2010)

Fecha de estreno de la ficción nacional	Programa <i>Access Prime Time</i>	Programa 1 <i>prime time</i>	Programa 2 <i>prime time</i>	Programa <i>late night</i>
22 de diciembre de 2005 (jueves)	21:55h: <i>El guiñol de Canal</i> + (entretenimiento)	22:00h: <i>7 días al desnudo</i> (ficción propia)	22:55h: <i>Anatomía de Grey</i> (ficción extranjera)	23:50h: <i>Noche Hache</i> (entretenimiento)
14 de mayo de 2006 (domingo)	21:30h: <i>Matrimonio con hijos</i> (ficción propia)	21:55h: <i>Entre fantasmas</i> (ficción extranjera)	22:50h: <i>Cuarto milenio</i> (magazine de temática misterio)	0:40h: <i>Más allá del límite</i> (ficción extranjera)
8 de mayo de 2007 (martes)	21:55h: <i>El zapping de "Surferos"</i> (entretenimiento)	22:00h: <i>House</i> (ficción extranjera)	23:10h: <i>Cuenta Atrás</i> (ficción propia)	1:20h: <i>Noche Hache</i> (entretenimiento)
25 de septiembre de 2007 (martes)	21:35h: <i>El hormiguero</i> (entretenimiento)	22:00h: <i>Cuestión de sexo</i> (ficción propia)	23:35h: <i>House</i> (ficción extranjera)	0:20h: <i>Noche Hache</i> (entretenimiento)
6 de noviembre de 2007 (martes)	21:35h: <i>El hormiguero</i> (entretenimiento)	22:15h: <i>Gominolas</i> (ficción propia)	23:15h: <i>Cuestión de sexo</i> (ficción propia)	0:25h: <i>Noche Hache</i> (entretenimiento)

Fuente: Hemeroteca prensa ABC

El *prime time* se contemplaba a las 22 horas en estos años. Por lo general, las cadenas programaban una producción propia de entretenimiento en el horario previo a la máxima audiencia, siguiendo la estrategia iniciada por Telecinco y comentada en la anterior de etapa en 1998 con *El Informal*. De esta forma, se pretendía conseguir una audiencia de arrastre que beneficiase al programa que estaba en la parrilla a continuación. Los que mejor se adoptaron a esta fórmula fueron los nuevos canales. Tras varios formatos fallidos, Cuatro acertó con *El hormiguero* (2006), un espacio de entretenimiento y humor para toda la familia presentado por Pablo Motos y La Sexta con *El Intermedio* (2006), un programa que analiza la actualidad informativa con un toque divertido conducido por el humorista El Gran Wyoming a la cabeza. Telecinco mantuvo su hegemonía con la serie mencionada anteriormente, *Camera Café* (2005-2009).

Durante esta etapa, además, se fue imponiendo poco a poco la tendencia a retrasar el comienzo del principal programa de la noche de las cadenas. El *prime time* al comienzo de la etapa se situaba en torno a las 22 horas, pero con el éxito y la audiencia de los programas que precedían a los formatos de máxima audiencia, su inicio se fue retrasando hasta situarse en una horquilla que iba de las 22:15 a las 22:30 horas. De esta manera se mantuvo y consolidó la estrategia de programación iniciada en el periodo anterior, que consistía en ofrecer diferentes tipos de espacios de entretenimiento que enlazaban el programa informativo nocturno y el programa estrella. En el *access prime time* hubo hueco para programas de espectáculo, como el ya mencionado *El Hormiguero* (Cuatro, 2006), de *infoentretenimiento* (*El Intermedio*, La Sexta, 2006), de música (*Al pie de la letra*, Antena 3, 2007), ficción diaria (*Camera Café*, 2005; *Escenas de Matrimonio*, 2007; ambos en Telecinco) y de humor (*El Club del chiste*, Antena 3, 2010). Cada una de las cadenas se encontraron con la necesidad de retrasar su *prime time* y, por tanto, su programa estrella, con un buen *lead-in* de referencia y personal.

Las series mayoritarias, las que superan la hora y media de emisión, eran por lo general *dramedias*, dramas profesionales que mantenían el estilo de la anterior etapa, ficciones históricas y de misterio. Es el caso de *Los Serrano* (2003), una serie familiar coral en la que, al estilo de *Médico de Familia*, todos los miembros tendrán sus propias tramas en paralelo, desde los niños a los padres y los abuelos, tanto en la escuela, como en el hogar o en el bar familiar. Parecida fue *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), que muestra la vida de una familia trabajadora que se traslada a vivir a una zona adinerada cuando su hija se convierte en una estrella infantil del espectáculo, viviendo peripecias con sus nuevos vecinos. En el otro lado se encuentran las series profesionales y de misterio, que también eran proclives a contar con varias tramas en paralelo o más desarrolladas como *Lobos* (Antena 3, 2005), *Motivos Personales* (Telecinco, 2005), *Desaparecida* (TVE, 2007), *Círculo rojo* (Antena 3, 2007), *Quart, el hombre de Roma* (Antena 3, 2007), *RIS Científica* (Telecinco, 2007), *Guante blanco* (TVE, 2008), *Física o química* (Antena 3, 2008), *Los misterios de Laura* (TVE, 2009) y *Los protegidos* (Antena 3, 2010). Estas ficciones, con una duración mayor, al ver retrasado el inicio de su emisión por el retardo del *prime time*, finalizaban en muchas ocasiones más allá de la medianoche. Por ejemplo, la ficción profesional de comedia *Los hombres de Paco* de Antena 3, con una duración media de sus capítulos de 105 minutos, inició sus emisiones el 9 de octubre de 2005, a las 22 horas y finalizaba a las 23:45 horas, tras el programa de *sketches Mire ustedé*, de 30 minutos de duración. Cuando se emitió su último episodio, el 19 de mayo de 2010, éste se inició a las 23 horas, siendo precedido por el programa de humor *El club del chiste*, que duraba desde las 21:45 horas hasta las 23 horas. Los seguidores de la serie pudieron poner el broche final a la ficción a la 1 de la madrugada.

En definitiva, si se compara la duración de las series de ficción con los periodos anteriores, se observa que existió un mayor peso de la ficción propia en esta tercera etapa.

A principios de los 90 la duración mayoritaria de los productos de ficción era de 30 minutos, mientras que en este momento la mitad de las producciones superan la hora y media de duración. Existe una mayor complejidad e inversión en las series en *prime time*, incluida la comedia, que ronda entre los 60 y los 70 minutos, superando a la *sitcom* americana con 30 minutos de duración. Las cadenas programaron series de ficción que reforzaban su identidad ante el público, y buscaban audiencias. A la vez, la ficción debía funcionar como el programa estrella del día porque ocupaba el horario estelar: soportaba el peso principal de la programación en la franja que más volumen de publicidad y audiencia generaba. La mayor audiencia televisiva se concentraba en la franja de sobremesa, la tarde y el *prime time*, siendo esta última la mayor de las tres en cuanto a número de espectadores de media y minutos de promedio de exposición. Se trata de la franja más rentable para las cadenas, puesto que congregan a una audiencia con perfiles interesantes para los anunciantes: jóvenes, urbanos, con estudios superiores y buen trabajo (Pérez Ruiz, 2006).

2.4.3. Concentración y especialización en las productoras televisivas

Durante estos años, Globomedia supo captar, como en etapas anteriores, las tendencias y mantener unos estándares de éxito en el mercado (Gráfico 17). Siguió realizando ficciones en formatos que dominaba, como la *dramedia Los Serrano* (Telecinco, 2003) o la *sitcom Casi perfectos* (Antena 3, 2004), pero también supo ver y adaptar las nuevas tendencias: el humor en series profesionales (*Los hombres de Paco*, Antena 3, 2005), dramas de misterio con tintes juveniles (*El internado*, Antena 3, 2007) y series de aventuras con ambientación histórica (*Águila Roja*, TVE, 2009).

Otra productora, también presente en el anterior periodo, que se asentó en éste fue Boomerang TV, que alcanzó el mismo nivel de producciones que Globomedia. La

productora nació en 1998 para la producción televisiva en general y en 2002 creó una filial para contenidos de ficción llamada Ida y Vuelta. En 2003 produjo *Un lugar en el mundo* (Antena 3) y *Una vida nueva* (Telecinco), con escaso éxito, el cual llegó con el drama de misterio *Motivos Personales* (Telecinco, 2005). Lo que le sirvió para especializarse en este género, pero sin dejar de lado las nuevas tendencias del drama histórico con *La chica de ayer* (Antena 3, 2009) o la ciencia ficción con *Los protegidos* (Antena 3, 2010).

Aunque muchas de las productoras tradicionales, con una larga experiencia, como la mencionada Globomedia, Cartel (*El inquilino*, Antena 3, 2004) o BocaBoca (*Los 80: tal como éramos*, Telecinco, 2004), continuaron creando series durante estos años, surgieron con fuerza otras nuevas como Notro TV, creada en 2004 y que junto con Telespan formó parte de Vértice 360. Esta empresa audiovisual produjo tanto para cadenas tradicionales como Antena 3 (*La familia Mata*, Antena 3, 2007), como para más nuevas como Cuatro (*Los simuladores*, 2006; *Cuestión de sexo*, 2007). La empresa mezcló la producción de series más clásicas como la primera comedia, con otras más trasgresoras para el nuevo canal, en función de la estrategia de cada cadena.

En estos años, se produjo una nueva renovación de las productoras de ficción televisiva, lo que indica que aunque la ficción había madurado y se había consolidado, el negocio de la producción seguía siendo igual de inestable. Sin embargo, el número de empresas productoras en esta etapa es menor (Gráfico 17), lo que indica una mayor concentración y especialización. En estos años sólo sobrevivieron Tesauro, Cartel, BocaBoca, Globomedia, José Frade P.C., Videomedia, El Terrat, Estudios Picasso, Prime Time y Grupo Ganga, la mayoría con un número reducido de producciones. También la única cadena que producía series de ficción de manera propia era TVE.

La procedencia de algunas de estas nuevas empresas es, como en el periodo anterior, el cine: Filmax es la productora de la serie *Manolito Gafotas* (Antena 3, 2004); Origen PC, de *Quart, el hombre de Roma* (Antena 3, 2007) y *Rodar y Rodar de Abuela de verano* (TVE, 2005). Algunas productoras extranjeras también dieron su salto a la producción nacional, adaptando productos de sus países de origen. Es el caso de Eyeworks-Cuatro Cabezas, muy conocida en Argentina y que adaptó *Hermanos y Detectives* para Telecinco en 2007, misma serie que emitía el canal argentino Telefé desde un año antes. Sony Producciones se inició con producción *Matrimonio con hijos* (2006) adaptando la serie estadounidense de los 90 que tanto éxito había tenido en España y volviéndolo a intentar con otra versión *De repente, los Gómez* (Telecinco, 2009).

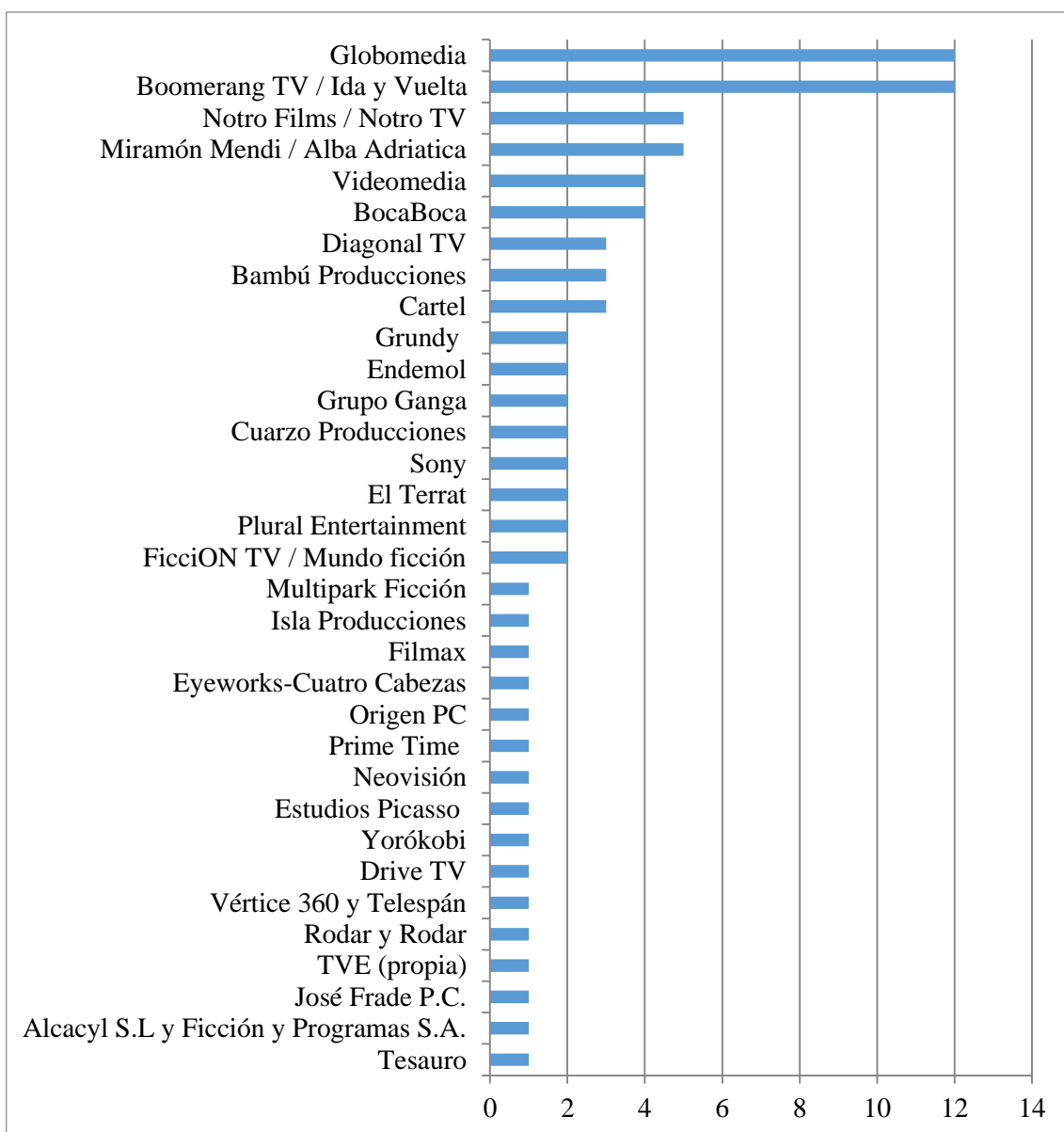
Tras los pasos de otras figuras televisivas que habían creado sus propias productoras, aparecieron personajes conocidos por su trabajo en el medio que produjeron contenidos de ficción. Es el caso de Carlos Latre, humorista e imitador que pasó a ser el actor de la serie *El mundo de Chema* (Cuatro, 2006) que realizó su productora Yorókobi. Isla Producciones, responsable de *La pecera de Eva* (Telecinco, 2010) y que se integrará en el Grupo Secuoya posteriormente, fue fundada en 2009 por el presentador y actor Carlos Sobera, junto con Jorge Sánchez Gallo, de la productora New Atlantis y Juan Baena de Alcacyl S.L., una empresa especializada en la gestión internacional de derechos de televisión (*Vertele.com*, 12 de febrero de 2009). En 2000 la popular presentadora Ana Rosa Quintana también creó su propia productora, Cuarzo Producciones, con la que desarrolló programas de tipo *magazine* hasta que, en 2007, dio el salto a la ficción con *Herederos* para TVE y, un año después, la comedia *Fuera de lugar*, también para la misma cadena. El presentador y ventrílocuo José Luis Moreno, a través de su productora Miramon Mendi, fundada en 1988, produjo una serie de ficción creada por sus sobrinos, *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), que resultó ser un triunfo y a partir de la cual

se lanzó a producir hasta cuatro producciones más durante este periodo, siendo la cuarta más prolífica. Tedy Villalba, vinculado a Antena 3 durante más de diez años en la dirección de ficción, produjo igualmente sus propias series y productos para televisión con la productora Multipack Ficción, en la cual también trabajaban antiguos guionistas y productores que dieron sus primeros pasos en Globomedia. Esta productora llevó a cabo *Tierra de Lobos* (2010).

Aprovechando el tirón que representaron los nuevos canales y los nuevos espacios a una audiencia generalista, empresarios del sector reinventaron sus negocios: los fundadores de Neovisión Ficciones (*Triando a dar*, Telecinco, 2006) habían trabajado en BocaBoca y Globomedia; o José Manuel Lorenzo, antiguo directivo y productor en TVE, Antena 3 o Canal +, que se lanzó a la producción propia con Drive TV (*Manolo y Benito Corporeision*, Antena 3, 2006). Otra forma de generar contenidos televisivos fue la creación de filiales dentro de conglomerados de comunicación. Es el caso del Grupo Prisa, dueño del periódico *El País*, la emisora de radio Cadena Ser entre otros, que fundó Plural Entertainment, productora de *Al filo de la ley* para TVE en 2005 pero también de la ficción de Cuatro, *Hay alguien ahí*, en 2009. La misma estrategia siguió el Grupo Zeta, empresa editorial de varios periódicos y revistas, con su filial FicciON TV y responsable de la comedia profesional *El síndrome de Ulises* (Antena 3, 2007).

Grundy Producciones S.A. era la filial en España de la productora FremantleMedia Group, y desarrolló importantes sinergias de ficción con Telecinco durante esta etapa, siendo la responsable de las adaptaciones de las telenovelas *Yo soy Bea* (Telecinco, 2006) en formato diario, y *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008). En 2009, Alberto Carullo, Director de Antena de Telecinco durante varios años, y Mariana Cortés, antigua directora de ficción de Grundy Producciones, filial de Fremantle Media en España, fundaron la productora Bing Bang Media.

Gráfico 17: Número de series por productora entre 2003 – 2010



Fuente: elaboración propia

Durante esos años, irrumpieron dos productoras nuevas, Diagonal TV y Bambú Producciones que, poco a poco, ganaron prestigio, especialmente con series de grandes presupuestos e históricas, convirtiéndose en productos caracterizados por su cuidado en la factura técnica o por emplear elevados valores de producción. Diagonal TV, de origen catalán, fue la responsable de series históricas como *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005) y *La Señora* (TVE, 2008); y ficciones dramáticas, pero con argumentos atrevidos como la prostitución de lujo en *700 euros, diario secreto de una call girl* (Antena 3, 2008).

Bambú Producciones, sin embargo, se especializó en series de misterio y tramas amorosas, tanto en épocas históricas anteriores como *Hispania, la leyenda* (Antena 3, 2010) como en actuales en *Gran Reserva* (TVE, 2010).

Por primera vez Globomedia, aunque siguió gozando de un gran prestigio y nombre dentro de la industria audiovisual televisiva, ya no ostentó la hegemonía, puesto que otras productoras ofrecieron contenidos y productos también de calidad. Ello indica que la industria de ficción nacional se consolidó en estos años, ofreciendo productos más cuidados desde el punto de vista técnico y cosechando grandes éxitos entre el público. La tendencia en la industria televisiva se dirigió a la concentración y una especialización. Así lo hecho de que una docena de productoras realizasen en este periodo la mayoría de las series de ficción, especializándose en un tipo de géneros y temáticas cada una, para ofrecer mejores producciones que permitan rivalizar con los productos audiovisuales importados.

2.4.4. La ficción extranjera reta a la nacional

Durante este periodo, como hemos visto por su duración y número, la ficción nacional propia continuó su afianzamiento en el *prime time* de las cadenas de televisión nacionales. Sin embargo, con la llegada de los nuevos canales de televisión privados en el ámbito nacional, Cuatro y La Sexta, la oferta de ficción extranjera en abierto generalista aumentó considerablemente. Al ser un producto más económico que la producción propia y no contar con un presupuesto tan elevado como TVE, Antena 3 y Telecinco, los nuevos canales recurrieron a ella para rellenar minutos de programación en casi todas sus franjas. No obstante, esta estrategia no sólo respondía a una cuestión económica: se pretendía así atraer a un público joven que ya era consumidor de este tipo de ficción por internet o canales de pago. Las nuevas cadenas apostaron con fuerza por programas de ficción

extranjera con éxito de audiencia en su país de origen, mayoritariamente estadounidenses, que se convirtieron en la marca de los canales³¹. Cuatro ofreció dramas médicos como *House M. D.* (*House*, FOX, 2004) y *Grey's Anatomy* (*Anatomía de Grey*, ABC, 2005), series de ciencia ficción como *Ghost Whisperer* (*Entre Fantasma*s, CBS, 2006) y *Medium* (*Medium*, CBS, 2005); y dramas policíacos y de acción como *Castle* (ABC, 2009) y *Criminal Minds* (*Mentes Criminales*, CBS, 2005). Las series emitidas en La Sexta cumplen el patrón de ser dramas de acción, en la mayor parte de los casos procedimentales policíacos: *Bones* (*Bones*, FOX, 2005), *The Mentalist* (*El mentalista*, CBS, 2008), *NCIS* (*Navy: Investigación criminal*, CBS, 2003) y *Cold Case* (*Caso Abierto*, CBS, 2003). También hubo espacio para la comedia con *My name is Earl* (*Me llamo Earl*, FOX, 2005), el drama político con *Commander in Chief* (*Señora Presidenta*, ABC, 2005) y el drama de gran fama y prestigio sobre la mafia, *The Sopranos* (*Los Soprano*s, HBO, 1999).

En estos años, Telecinco y Antena 3 mantuvieron una lucha por la audiencia a través de la ficción, peleando por ofrecer el producto más sorprendente, y raras veces consiguieron series que se mantuvieran en antena tiempo. En esta pelea, TVE quedó más relegada. Su función de servicio público y el no contar con los ingresos por la publicidad mermaron su capacidad de pelea por audiencias millonarias. La fragmentación de audiencias con los nuevos canales en escena, hizo que los resultados que antes cosechaba una serie de ficción en *share* para mantenerse en la programación no los consigan y la poca paciencia de los programadores hizo que fueran desapareciendo y dando paso a otras producciones más rápidamente, sin dar tiempo a fidelizar a la audiencia. Fueron los nuevos canales los que más arriesgaron. Se lo pudieron permitir ya que no buscaron un público generalista como sus competidores más potentes, sino más delimitado, logrando llegar a su nicho de mercado (jóvenes, urbanitas, con cultura y más proclives a los

³¹ Desde 2006, uno de los lemas recurrentes de Cuatro en sus cortinillas de publicidad y autopromoción era: "Las series eligen Cuatro".

cambios sociales) y marcar la diferencia. Es en esta época en la que se pasa del modelo de televisión del *Broadcasting*, generalista y para un público diverso, al modelo *Narrowcasting*: la fragmentación de audiencias por la multiplicación de canales y la posibilidad de poder dirigir un determinado mensaje a un público objetivo de manera más directa (Hundley, 2002).

Antena 3 también programó en su *prime time* estos años productos de ficción extranjera, pero de forma minoritaria. Antes de la llegada de los nuevos canales, en 2003, estrenó la serie de acción *24* (*24*, FOX, 2001), centrada en la lucha contrarreloj de un policía ante una amenaza terrorista diferente en cada temporada. Debido a su buen resultado entre la audiencia y fijándose en la estrategia de Telecinco con la franquicia “CSI”, en enero de 2004 estrenó *Without a Trace* (*Sin rastro*, CBS, 2002), una ficción sobre un equipo de policías que se encargan de buscar a personas desaparecidas en Nueva York y del mismo productor que CSI, Jerry Bruckheimer.

Telecinco, por su parte, mantuvo su serie estrella de los lunes por la noche emitiendo el procedimental policiaco *CSI* (*CSI: Crime Scene Investigation*, CBS, 2000) y combinándolo con sus otras dos franquicias: *CSI: Miami* (CBS, 2002) y *CSI: NY* (*CSI Nueva York*, CBS, 2004). Todas estas producciones se ubicaron en *prime time* y tuvieron una duración aproximada de una hora, de forma que las cadenas programaron dos capítulos seguidos de la misma serie o en combinación con otras de corte parecido.

En definitiva, durante estos últimos años, se produjo una auténtica explosión de géneros y temas en las series de ficción nacionales en España. Todo esto fue posible por la fragmentación de públicos originada con el aumento de la oferta televisiva, el abaratamiento de otros dispositivos (ordenadores portátiles, tabletas, etcétera) y democratización de internet, que quebraron el tradicional visionado de la televisión en familia delante del televisor en el salón (Scolari, 2008).

Además, han surgido portales online que ofrecían estos contenidos, pero de forma de pago como Filmin.es (2007), Wuaki.tv (2009) o las webs de las propias cadenas, que los ofrecen de forma gratuita y/o de pago mediante una suscripción: TVE (RTVE A la carta), Atresmedia (Atresmediaplayer) o Mediaset (Mitele). El público se fragmentó y puede acceder a los contenidos que quiere ver cuando y donde quiera. Las series no tiene porqué consumirlas por la noche sino por la tarde o por la mañana, según su horario y a lo mejor un día, una semana o un mes después de haberse emitido por la cadena de televisión. El consumo en grupo dio paso al consumo individualizado, y a que las cadenas proponen, pero el público elige.

Esa etapa se caracterizará como una etapa de oro para la ficción nacional. Además de la variedad de temas y de géneros que representan las series de televisión, se observa una mayor especialización. La comedia familiar que triunfaba en los primeros años se convirtió en un producto más minoritario que compartió espacio con los dramas históricos, las series de acción policiacas y de misterio, las historias fantásticas de ciencia ficción, las *dramedias* con tintes musicales o las series que reflejaban historias románticas o juveniles. Se alzaron como el producto estrella de las cadenas y dominaron todo su *prime time*, ocupando más de una hora y media de la programación con publicidad.

No puede hablarse de una cadena que destacó en estos años, sino productoras que pugnaban por colocar en las cadenas su mejor ficción. Las series de calidad fueron realizadas en manos de Globomedia, Diagonal TV, Bambú Producciones y Boomerang, cuyos clientes fueron cualquiera de los canales públicos y privados.

CAPÍTULO 3. LA FICCIÓN TELEVISIVA COMO TERAPIA SOCIAL (1990- 1994)

3.1. El nacimiento de un nuevo panorama competitivo televisivo

En 1990, la liberalización del mercado televisivo generalista español modificó el modelo de televisión existente hasta ese momento. Un proceso similar se experimentó en Europa (Cascajosa y Zahedi, 2016: 21). La Neotelevisión supuso una nueva forma de acercarse al espectador. A partir de entonces se puso el énfasis en el propio medio como protagonista en lugar de en sus contenidos (Eco, 1986). Las cadenas programaron no solo contenidos informativos, sino también *shows* de espectáculo, ficción y “tele-verdad” (*reality shows*). Se logró así la democratización del estrellato efímero, puesto que supuso el fin de la privacidad de la gente común (Gonzalo Abril, 1995). La audiencia mostró predilección por programas de tipo *magazine* y testimonios como *De tú a tú* (Antena 3, 1990-1993), de sucesos como *Quien sabe dónde* (TVE, 1992-1998), de humor y variedades como *VIP* (Telecinco, 1990-1992) y *Tutti Frutti* (Telecinco, 1990-1992), o de grandes concursos como *El gran juego de la oca* (Antena 3, 1993 -1995) o *El precio justo* (TVE, 1988 – 1993). Además de los programas de ficción ya mencionados en el anterior capítulo, cabe citar la telenovela venezolana *Cristal* (RCTV, 1985) que copó los primeros puestos de audiencia durante su emisión en TVE (García de Castro, 2002: 103). Las estrategias de posicionamiento de las cadenas, en estos primeros, evitaron el enfrentamiento directo con el adversario y programaron contenidos dirigidos a un público alternativo. Así las audiencias se concentraron en programas no en las cadenas (García de Castro, 2002: 101).

Telecinco basó su oferta en replicar programas de éxito de su homólogo italiano Canale cinque, propiedad de la empresa Mediaset de Silvio Berlusconi (Cascajosa y Zahedi, 2016: 65). Antena 3, especialmente a raíz de su compra por el Grupo Zeta en

1992, se centró en potenciar los informativos, fomentar la producción propia y apostar por contenidos de calidad. Se pensaba en una audiencia familiar (García Mirón, 2014:88). TVE, mientras tanto, se sumó también a la programación del espectáculo. Dejó de lado parte de su función de servicio público ante la pérdida de audiencia que experimentó en estos primeros años (Ruano López, 2007).

Dentro de esta nueva programación, la ficción tuvo un papel protagonista, especialmente la producción propia, acaparando cada vez más minutos de emisión, pero también de consumo por parte de los espectadores (Vilches, Berciano y Lacalle, 1999).

3.2. Representación de los personajes: entre la tradición y los nuevos tiempos

Las series de este periodo mostraron variedad de personajes. Además de uno o dos protagonistas, incluyeron personajes secundarios necesarios para que la acción se desarrolle. No se profundizó en su construcción porque se tiende a representar estereotipos conocidos por el público.

La mayor parte de esas series se inspiraron en relatos costumbristas y de comedia ligera que gozaron de éxito en la escena teatral o cinematográfica. Mantuvieron, de manera predominante, el formato de *sitcom* que presentaba un abanico de situaciones rocambolescas y, en ocasiones, exageradas. Contaron con la complicidad de un público dispuesto a otorgar cierta verosimilitud a estos relatos.

Del mismo modo, aparecieron también ficciones que abordaron de una manera dramática y realista temas delicados y de actualidad, como la persecución policial a la lacra de la droga en *Brigada Central II: La guerra blanca* (TVE, 1992). Esto no significa que se ignoren las referencias a otros relatos, como los cinematográficos, que están presentes en la construcción de los personajes.

En las ficciones televisivas de estos años se observan una serie de modelos de personajes (Tabla 1), masculinos y femeninos, que se repiten, independientemente del género al que se adscriba la serie. Se trata de estereotipos que facilitan la identificación de los personajes por parte de los espectadores. Los estereotipos “forman parte estructural de la diversidad actancial que debe existir en toda serie para garantizar el éxito de ciertos argumentos, prolongar la vida de la misma y recabar números de audiencia” (Ramírez Alvarado, 2012: 8).

La primera gran diferenciación, que se puede establecer dentro de los personajes, viene determinada por la modernidad o la tradición presente en su carácter, valores y forma de entender la vida. Los modernos no se definen por la edad sino porque aceptan mejor los cambios de la sociedad y fomentan su normalización (trabajo de la mujer fuera del hogar, divorcio, homosexualidad, inmigración...). Al contrario, los personajes tradicionales manifiestan ideas conservadoras en todos los aspectos de la vida, son más estrictos en cuestiones morales y añoran épocas antiguas en las que su manera de vivir constituía lo habitual.

Para este análisis, se han tenido en cuenta al menos dos personajes de cada serie. Como predominan los masculinos sobre los femeninos, se analizan 15 masculinos y 12 femeninos.

Dentro de esta primera clasificación, se abren otras definiciones específicas. Es importante señalar que tanto los personajes masculinos como femeninos que cuentan con un espejo y/o antagonista en el otro sexo. Es el caso de la *Mujer conservadora* y el *Hombre nostálgico* o el de la *Mujer dominante* y *Hombre dominado*. Sin embargo, la mayor parte de los conflictos presentados en las tramas derivan del enfrentamiento entre personajes modernos con tradicionales, con independencia de los sexos.

Tabla 1: Tipología de personajes masculinos y femeninos en la ficción televisiva española (1990-1994)

Personajes femeninos	Modernos	Mujer vitalista
		Mujer liberada
		Mujer seductora
	Tradicionales	<i>Mujer objeto (entre ambos)</i>
		Mujer conservadora
		Mujer dominante

Personajes masculinos	Modernos	Hombre de acción
		Hombre idealista
		Joven rebelde
	Tradicionales	Hombre nostálgico
		Hombre truhan
		Hombre dominado

Fuente: elaboración propia

Como se indicó en la metodología, la única ficción de este periodo en la cual no se ha podido analizar personajes en profundidad ha sido la serie de terror *Crónicas del mal* (TVE, 1992), debido a que cada uno de los episodios corresponde a historias independientes en las que prima la acción en sí más que las características y personalidad de los personajes.

3.2.1. Personajes femeninos, una representación de la ruptura generacional

A) *Mujer vitalista*

Este personaje se encuentra tipificado como una mujer joven, entre los veinte y treinta años, que ha recibido una educación tradicional. No obstante, posee una mentalidad abierta que le permite aceptar los cambios que experimenta el género femenino especialmente a partir de la década de los 80. Se trata de personajes que se han reinventado, rompiendo con el rol de ama de casa y amante esposa en generaciones anteriores y afrontan el futuro que ellas mismas se han planteado con ilusión. Estas mujeres se manifiestan sencillas, alegres, positivas, vitalistas y, en ocasiones, ingenuas. Físicamente son atractivas y lucen un vestuario provocativo y con accesorios modernos y coloridos, en función a la moda de la época. Para ellas es importante realizarse profesionalmente y gozar de independencia económica. En algunos casos, su juventud y vitalidad provoca que sus relaciones amorosas no sean producto de un enamoramiento sino meros encuentros pasajeros que aceptan y buscan, aunque no renuncian a encontrar una pareja que les aporte estabilidad y la posibilidad de formar una familia en un futuro.

Este modelo está presente tanto en las cadenas públicas como en las privadas. Eva, protagonista en *Eva y Adán. Agencia Matrimonial* (TVE, 1990), dejó atrás su pasado como monja: estudió psicología y puso en pie su propio negocio para ayudar a buscar pareja. Inicia así una nueva etapa vital en la que se realiza como persona. En el aspecto físico destaca por su pelo pelirrojo y su gran gestualidad y expresividad. No se la conoce pareja y manifiesta una atracción física con el otro protagonista y socio del negocio, Bruno. La actriz que lo interpreta, Verónica Forqué, es especialista en este tipo de mujer liberal, en comedias de Pedro Almodóvar (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984) o de Fernando Colomo (*La Vida Alegre*, 1988), donde compartió protagonismo, como matrimonio, con Antonio Resines, el mismo actor que le dio réplica en esta serie,

mostrando una excelente conexión entre ambos. Eva, a lo largo de los diferentes capítulos, se enfrenta en la titánica tarea de aconsejar y guiar a sus clientes en la búsqueda de su pareja ideal. Se incluyen unos personajes episódicos variopintos que, en ocasiones, representan estereotipos conservadores de una manera exagerada y poco realista, pero que, en cuyo carácter y comportamiento, reside la comedia de la ficción, en contraposición con los dueños del negocio, de talante más moderno.

La joven manceba de la farmacia de la serie de Antena 3, Pili (Maruchi León), en *Farmacia de Guardia* (1991), se presenta más cándida e infantil de lo que realmente es. Sus ideas y vivencias amorosas, muchas veces más fantasiosas que verosímiles, consiguen el personaje resulte simpático y divertido. Sus diálogos con algunas de las clientas del establecimiento, siempre quejicosas por los cambios de la sociedad, son brillantes y provocan una carcajada al espectador.

Unos años después, en *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993), apareció Trini (Lydia Bosch), una joven veinteañera criada en un ambiente muy tradicional: el padre es el cabeza de familia y trabaja fuera de casa, mientras que la madre ejerce de perfecta ama de casa. La joven, muy atractiva y con éxito entre los hombres, sueña con ser bailarina y ser independiente económicamente. Sus aspiraciones le enfrentaban a su propia familia, que no entiende que no desee la vida que habían previsto para ella. Para ello se escapa del pueblo donde vive para probar suerte en Madrid. Nunca pierde el optimismo y la sonrisa ante cualquier situación conflictiva.

En la única ficción de Telecinco de este periodo, *Truhanes* (1993) también se localiza un personaje femenino dentro de esta tipología. Susana (Eulalia Ramón) trabaja como asistente para poder sufragarse sus estudios en la universidad. Es una chica alegre, viste a la moda, sin resultar provocativa y tiene un breve romance con uno de los protagonistas, Gonzalo, sin importarle la diferencia de edad o que sea su jefe.

Este modelo de personaje refleja a un tipo de mujeres de esos años que nacieron durante los últimos años del franquismo, crecieron en entornos tradicionales y vivieron su adolescencia en los aires de libertad que respiró el país en los años 80. Afrontan su juventud e inicio de madurez de una manera vitalista, estudiando o trabajando fuera de casa, apoyando todos los cambios sociales que aparecieron, aunque no totalmente independientes, porque emocionalmente siguen aspirando a casarse y formar una familia tradicional.

B) *Mujer liberada*

A diferencia de la anterior, la *Mujer liberada* se presenta como una persona madura, que ha superado los 40 años. Se encuentra realizada personal y profesionalmente y que no necesita la figura de un esposo o novio que la sostenga más allá de un plano simplemente amoroso. No se queda en casa realizando las tareas domésticas y criando a sus hijos. No soporta abnegadamente los engaños e infidelidades de un marido que trabaja fuera y la mantiene. Pertenece a una generación anterior a la de la *Mujer vitalista*, y por tanto ha vivido situaciones de desigualdad y ha comprobado personalmente que la sociedad mira de forma sorprendida, incluso con malos ojos, su actitud ante la vida. Generalmente tiene una alta formación académica y un buen puesto de trabajo acorde con sus estudios. Se sitúa en una posición social privilegiada: clase media acomodada. Su principal motivación es crecer tanto a nivel profesional como personal, intentando compatibilizar ambas facetas. Por un lado, trata de mantener su independencia económica, mientras que, por otro, quiere encontrar o mantener una pareja estable; o criar a sus hijos sin dificultades.

Un prototipo se encuentra en la protagonista de *Farmacia de Guardia* (1991), Lourdes Cano (Concha Cuetos), quien está divorciada de un ex marido golfo y truhan,

dueña de su propio negocio, una farmacia heredada y con formación universitaria. Acorde a su edad y según su personalidad, viste de forma clásica, con ropa sencilla y de colores sobrios. A lo largo de los diferentes capítulos luce el mismo peinado, un recogido de moño bajo, que refuerza de nuevo la idea de una mujer que no está preocupada en exceso por su aspecto físico porque posee otras prioridades. Respecto a sus gestos, la fortaleza de su personalidad y su cultura se traduce en una forma de caminar erguida, en un movimiento de las manos comedido y el uso de un vocabulario adecuado y sobrio. Lourdes, por ejemplo, siempre se expresa con corrección, al trabajar de cara al público y al educar o regañar a sus hijos cuando cometen alguna falta. Es una mujer que, por su experiencia vital, ya no está para locuras amorosas pasajeras y se muestra muy racional. Este personaje funciona en la serie como la heroína del resto de personajes, a quienes acuden cuando tienen algún problema porque es considerada una persona con una gran bondad y sentido común (Gómez González, 1999: 131).

De manera parecida funciona Luisa (Chus Lampreave), la secretaria de *Eva y Adán. Agencia Matrimonial* (TVE, 1990). Se trata de una mujer madura, madre de hijos ya mayores, que sigue activa laboralmente a pesar de su edad y en un puesto que requiere cierta destreza y conocimientos que domina. En ocasiones es quien aporta las dosis de sensatez en el negocio en el que no faltan las disparatadas ocurrencias de dueños y clientes.

Años después, en *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1994), se refleja otro personaje femenino que encaja en este modelo: Beatriz (Chonchi Alonso), una madura y atractiva, con un buen gusto en cuanto a su vestuario, acorde a su trabajo en un Banco, segura de sí misma y con una mentalidad abierta y jovial a pesar de su edad.

C) *Mujer seductora o femme fatale*

Dentro del género de ficción televisivo de la acción y el suspense, algunos roles de personajes femeninos se basan en un patrón ya explotado por el cine, como es el caso de la *Mujer seductora o femme fatale*. Este personaje está representado por una joven atractiva, sensual, que seduce a su interlocutor con cada uno de sus gestos para conseguir que confíe en ella y obtener la información. Demuestra una gran inteligencia y capacidad de manipulación. Viste de manera provocadora, puesto que constituye una de sus armas de seducción. Su forma de hablar y de moverse, sensual y cautivadora, es otras de sus estrategias para conseguir sus objetivos. Su pasado es oscuro: ha sufrido algún problema en su infancia o adolescencia o proviene de un hogar roto. Estas circunstancias familiares le empujan a ser independiente y rechazar entablar relaciones con nadie a nivel emocional o sentimientos. Se mueven por su propio interés y beneficio, sin importar el daño que puedan causar a otras personas.

El personaje que representa con nitidez este rol es el de Marina, interpretado por la actriz colombiana Margarita Rosa de Francisco, en el drama policiaco *Brigada Central II: la guerra blanca* (TVE, 1992). La joven es hija del capo de la droga en Colombia. El ambiente de violencia y lucha por el poder la convirtió en un ser fuerte que emplea el engaño para su único beneficio, sin sentimentalismos. Al viajar a Madrid, con la idea de traicionar a su familia, seduce al comisario Flores y obtiene la información que quería, arrastrándole a su meta personal.

En menor medida, hay también espacio para estos personajes en la comedia. En este género, las mujeres poseen una gran inteligencia y explotan, al mismo tiempo, su atractiva imagen. En *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993) se encuentra el personaje de Reme (Mabel Lozano), una joven hija de un famoso carterista que al morir solo le legó el oficio y el impulso para tener que ganarse la vida por sus propios medios.

Reme es una mujer atractiva que viste de manera provocativa y se vale de su físico en más de una ocasión para seducir y engañar a sus víctimas dentro de la banda de timadores que protagoniza la ficción.

D) *Mujer objeto*

Gozaron de una presencia menor, de hecho, sólo se localizan en personajes secundarios. Poseen un físico que enloquece a los hombres. Apenas tienen diálogos y si dicen alguna frase suele ser insustancial para denotar que son personajes sin cultura, solo preocupados por su aspecto. Se diferencian de las anteriores, la *femme fatale*, en que, en lugar de utilizar a los hombres, es utilizada por ellos. Esta circunstancia no parece ser importante en su vida. Su función parece visual. En otras palabras, no se le conocen generalmente ni sus motivaciones ni deseos. Montse (Susana Bequer) en *Truhanes* (Telecinco, 1993) representa un buen ejemplo. Ejerce de camarera, aunque ocasionalmente atiende a los clientes masculinos de Gonzalo como secretaria. La joven aparece ligera de ropa y su papel es completamente accesorio. Este personaje tiene aspectos modernos, como rasgos de libertad sexual, pero al mismo tiempo conservadores, puesto que asume el rol de mujer objeto y dependiente de una figura masculina que la mantenga y a la que se pone en servicio.

E) *Mujer conservadora*

Frente a la *Mujer liberada* se localiza, en la ficción nacional española, emitida en estos años, la *Mujer conservadora*. Este personaje se sitúa en la misma franja de edad de la *Mujer liberada*, guardando otras similitudes con ella, pero también diferencias significativas. Se trata de una mujer que supera los 40 años, que viste de forma clásica y recatada. Educada en un ambiente tradicionalista y conservador, en el que el hombre es

el señor de la casa. Este prototipo de mujer respeta esa tradición y se pliega a los deseos de su marido. Es una perfecta ama de casa, que cocina y siempre está más preocupada de que los demás estén bien y tengan todo a su gusto que de ella misma. No ha salido de esa zona de confort y desprecia los temas culturales y los cambios sociales. Es una firme defensora de la moral recta que impone la religión católica tradicional de la que es profundamente devota. A diferencia de la *Mujer liberada* soporta con resignación el maltrato de su esposo y choca con la generación más joven por los diferentes modos de entender la vida, muchas veces desde la una óptica religiosa de décadas anteriores.

El personaje que encarna este modelo es Doña Filo, interpretada por Beatriz Carvajal en *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993). Su rol es secundario, pero contribuye decisivamente a reforzar la imagen de familia muy tradicional, conservadora y religiosa que encabeza el franquista Don Pepe, al que da vida Alfredo Landa. Se encarga de las tareas domésticas sin queja, incluso con placer, siendo ésta la única de sus preocupaciones junto el cumplimiento de los principios morales tradicionales. Se enfrenta a menudo a su hija Trini, que se encaja dentro del modelo de *Mujer Vitalista*. Ambos personajes reflejan un choque generacional en el que la hija no pretende repetir la vida de la madre y desea abrirse a las nuevas oportunidades que tienen las mujeres en aquellos años. Este choque es un ejemplo del antagonismo entre un personaje moderno con otro conservador.

F) *Mujer dominante*

Existe una matización a este personaje de *Mujer conservadora*, que aparece más en personajes secundarios. Es la mujer tradicional que tiene como principal característica su carácter dominador sobre su marido o pareja. Puede ser una mujer joven o mayor. Aunque se encargue de cuestiones del hogar o la familia, es la que controla al conyugue y hace lo que quiere con su vida. Muchas veces utiliza una astucia impulsada por su

personalidad temperamental para conseguir sus propósitos. Este estereotipo procede de la comedia cinematográfica, en la que el personaje masculino dominado trastoca la clásica distribución de roles en una familia tradicional. Esta *Mujer dominante* aparece en *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991) por ejemplo. Una de las clientas habituales del establecimiento, Doña Rosa (María Luisa Ponte), maltrata psicológicamente e incluso físicamente a su marido Ricardo, ambos ya ancianos, generando situaciones cómicas. Lo mismo ocurre en *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), donde la dueña del bar “La Oficina”, Pruden, interpretada por Anabel Alonso, domina a su marido mudo y dispone con total libertad del dinero y del negocio que ambos regentan.

Se comprueba que los personajes femeninos cobran importancia a lo largo de estos años en la ficción televisiva. En casi todas las series analizadas figura una mujer y, salvo en *Truhanes* (Telecinco, 1993) y *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1994), se localiza al menos una mujer en el papel protagonista. En aquellas en las que no aparecen mujeres protagonistas, la presencia femenina también aparece, pero en un plano secundario. En definitiva, los personajes, por lo general, se diferencian en dos tipos: tradicionales y modernos. Las figuras tradicionales se asocian a mujeres con ideas más conservadoras: amas de casa o empleadas en trabajos que no requieren una formación académica, castas a la hora de vestir, apegadas a una pareja y en ocasiones a los hijos. Por el otro lado, están los personajes modernos, que o bien son jóvenes que viven de la libertad de su generación o bien son más mayores y afrontan su madurez tomando las riendas de su vida en los nuevos tiempos: mujeres con un trabajo fuera de casa, que generalmente es producto de una formación académica previa, fuertes, libres sentimentalmente y que piensan más en sí mismas que en los demás. Sin embargo, las mujeres siguen representando roles pasivos, es decir, aunque desempeñen un trabajo profesional fuera de casa, sus valores están más

próximos a la maternidad, la sexualidad, entornos privados y familiares, y en definitiva, de cuidado de los demás (Galán Fajardo, 2007a).

3.2.2. Personajes masculinos: los estereotipos más comunes

A) *Hombre de acción*

El *Hombre de Acción* representa la visión más masculina, dentro de los cánones clásicos del cine. Son hombres jóvenes, fuertes, atractivos, de éxito con las mujeres, con una profesión de riesgo y cuyas metas vitales más importantes son las profesionales. El ejercicio de su trabajo de una manera eficaz centra su principal motivación, por delante de la amorosa o la familiar. Su carácter resulta duro, tosco, con una gran seguridad en sí mismo, poco dado a los sentimentalismos y siempre con la necesidad de dominar la escena y su propia vida. Es parco en palabras, pero éstas están bien elegidas. Puede tener un pasado desconocido, turbio o de abandono que marca su personalidad incapaz de empatizar con los demás. Su única preocupación es cumplir sus objetivos, sin importarle a quien pueda afectar. Se trata del equivalente a la *femme fatale*, pero con matices propios

En *Brigada Central II: La guerra blanca* (TVE, 1992), Manuel Flores es el arquetipo perfecto de un hombre de acción. La serie tiene como eje central una investigación policial contra la droga y son constantes las escenas de acción. El policía Manuel Flores es un hombre aguerrido, fuerte, duro y bronco a la hora de hablar. Como policía, está acostumbrado a tratar con criminales y a adoptar formas violentas en algunos casos. Antepone su vida profesional a la personal. Manuel está separado y se hace cargo de tres hijas pequeñas. La mayor de sus hijas es la que lleva la casa, aun no teniendo edad para ello, puesto que su padre está siempre en el trabajo. Evidencia ciertos comportamientos machistas, herencia de la educación recibida, porque el personaje es de origen gitano y creció en un ambiente patriarcal. El personaje es interpretado por Imanol

Arias, un conocido actor que en aquella época era considerado un *sex simbol* y que ya había interpretado con anterioridad personajes de este tipo en películas como *Tiempo de Silencio* (1986) o *El Lute* (1987), ambas dirigidas por Vicente Aranda.

B) *Hombre idealista*

No sólo hay hombres fuertes y dominantes. En algunas series de ficción de estos años aparecen también personajes masculinos con empatía, buen corazón, con ganas de ayudar a los demás, respetuosos con las mujeres, trabajadores, tolerantes con los diferentes a ellos, extrovertidos y vitalistas. Son los *Hombres idealistas* que encarnan personas jóvenes que rondan la treintena o la cuarentena, pero con una mente más abierta que sus coetáneos. Representan al hombre moderno, de espíritu joven que acepta los cambios y la evolución de la sociedad en la que vive y la adopta y disfruta. Suelen relacionarse con personajes femeninos que encarnan la *Mujer vitalista o liberada*. Al igual que sus compañeras femeninas, representan una generación con una mentalidad más abierta y sin ideas machistas o dominantes, como otros personajes masculinos.

Son personas luchadoras que respetan valores como el compañerismo, la solidaridad, el respeto, la igualdad. No manifiestan rebeldía ni se saltan las normas impuestas salvo que éstas contradigan sus principios. Para ellos la amistad o el amor es lo más importante, son su principal motivación.

Ejemplos de este modelo de personaje es el Padre Luis (Andrés Pajares), en *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1994). Se trata de un párroco que ejerce en una zona deprimida y obrera de Madrid que no duda en ayudar a sus vecinos con problemas sociales. Este sacerdote hará frente a la delincuencia, la inmigración, el paro o la droga que sufre el barrio con medidas rompedoras que chocan con otros personajes que encarnan el modelo de *Hombre nostálgico*. En *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993), también se representa este

tipo de personaje en *Satur* (Jesús Cisneros), el joven gasolinero que trabaja con Don Pepe, dueño del establecimiento, y que está enamorado de su hija Trini, a la que cuida y protege cuando otros hombres la tratan mal. Es un chico alegre, bondadoso, responsable, dispuesto a ayudar a sus amigos y propenso a poner la otra mejilla. Cuando el personaje de Trini (*Mujer vitalista*) huye tras una discusión con su padre a Madrid y un desengaño amoroso, no duda en buscarla y convencerla de volver, declarándole su amor.

C) *Joven rebelde*

Un rol secundario que aparece en estos años es el del *Joven rebelde*, que tontea con las drogas y la delincuencia, bordeando el límite entre el bien y el mal. Cuando lo sobrepasa, se arrepiente. Generalmente son jóvenes adolescentes o veinteañeros, con un pasado difícil, provenientes de una familia desestructurada y con pocos recursos económicos, que abandonaron sus estudios para ganarse la vida en la calle trabajando o delinquiendo. Las amistades que poseen no son positivas y es necesario que aparezca un personaje que les ayude a escapar de ese entorno. Se les reconoce fácilmente por su aspecto físico: a menudo llevan cazadora de cuero, camisetas y vaqueros rotos, cadenas en el cuello, pendientes en la oreja y el pelo peinado con tupé. A la hora de hablar en su vocabulario se encuentran muchas expresiones o palabras típicas del argot quinquí o callejero, empleando expresiones como “madero” por policía; “buga” por coche; o “pelas” por dinero. Aunque no sean unos delincuentes o tengan intención de cometer un delito, por su imagen pueden generar rechazo en algunas personas que los asocian a atracadores o drogadictos. Al final, se muestran como buenas personas que encuentran su lugar en la sociedad.

Constituye un ejemplo de este personaje el novio de la manceba de *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991), Pili, llamado Chencho (Ángel Pardo). Conoce a su novia

cuando precisamente le iba a atracar y más de una clienta del establecimiento al verle ha tenido miedo de lo mismo. El joven poco a poco ha ido sentando la cabeza con su pareja, aunque su estética particular no deja de acompañarle. En *Lleno por favor* (Antena 3, 1993), en la piel de otro empleado de la gasolinera, aparecía un joven rebelde algo macarra conocido por su mote de *Gasofa* (Micky Molina) y que, aunque a priori no comparte nada con Satur (*Hombre Idealista*) salvo que son de la misma edad, se convierte en su mejor amigo y consejero. El chico vive en su mundo, constituido éste sólo por la música. Parece haber tenido un pasado complicado, relacionado con pequeños delitos. En el fondo tiene un buen corazón y se ilusiona por cualquier cosa con la inocencia de un niño. Si Pili salva a Chencho, Don Pepe, el dueño de la gasolinera, es el benefactor del *Gasofa* cuando le da la oportunidad de tener un trabajo estable en su negocio y así recondujo su futuro.

En *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1994) el Padre Luis (*Hombre idealista*) se convierte en el mentor de Antonio (David Alonso), un adolescente que entra en la casa de los curas para robar, al poco de instalarse en su nuevo barrio como sacerdote. Vive en una chabola en el barrio, sin familia que cuide de él, porque su madre está en la cárcel, no ha asistido al colegio y su vida se mueve entre las drogas y los pequeños atracos. Este macarra es adoptado por el sacerdote quien le da cobijo y trabajo con el fin de ayudarle a salir adelante. Aunque la vida de este joven se presenta en la pantalla con mayor dureza y dramatismo que los anteriores ejemplos, la ficción tranquiliza a los espectadores con las buenas acciones del sacerdote que le proporcionan un futuro.

D) *Hombre nostálgico*

Un gran número de personajes masculinos protagonistas en las series de televisión de esta etapa son personas mayores de 50 años, pertenecientes por tanto a una generación

heredera del franquismo y de ideas conservadoras. Estos personajes se denominan *Hombres nostálgicos* y se encuadran dentro de los modelos tradicionales. Gozan de gran comicidad entre el público porque reflejan a ese sector de la sociedad que reniega de la evolución y de los cambios sociales más modernos. Son personas que, por su edad y educación, tienen en alta estima los valores del pasado, siendo para ellos sagrados y mejores que los actuales. Entre estos valores destacan el sistema patriarcal, la importancia de la familia, la decencia moral, la educación en las relaciones sociales, los roles conservadores en el hogar, el respeto a la religión y el mantenimiento de las tradiciones.

Estos personajes son muy clásicos en su forma de vestir, sin embargo, a la hora de expresarse, muestran maneras más rudas y toscas. Parece que están constantemente enfadados con la sociedad en la que viven y descontentos con los cambios que se han producido en ella (aborto, divorcio, liberación sexual de la mujer, el trabajo de la mujer fuera del hogar, la actitud de la juventud ante la vida, entre otros). Repiten una y otra vez que el cambio de la sociedad es a peor y de que en su época se vivía mejor. En el fondo poseen un gran corazón y cuando las personas de su entorno los necesitan no dudan en acudir en su ayuda. Pero les resulta difícil mostrar esa cara y, por su actitud, en ocasiones, generan rechazo y temor entre los demás. El *Hombre Nostálgico*, generalmente, se enfrenta a aquellos personajes más vitalistas e idealistas, generando un conflicto dramático en la ficción por su antagonismo. Pero, en contrapartida, gozan de buena relación con los más conservadores y tradicionales como ellos.

Por último, disponen habitualmente una posición económica holgada, con una fuente de ingresos estable que les hace poder opinar y actuar con superioridad moral ante los demás, puesto que suelen ser personas que defienden que se han hecho a sí mismos y que lo que tienen es producto de su esfuerzo y su disciplina.

Existen varios personajes que representan este rol en la ficción de esos años y con éxito entre la audiencia. Algunos eran interpretados por actores conocidos por el público, procedentes del teatro o del cine, como Alfredo Landa, actor por antonomasia de las comedias cinematográficas españolas de los años 60 y 70. El personaje al que da vida en *Lleno por favor* (Antena 3, 1993) es como un trasunto de sus personajes de aquella época a la actualidad del momento. En otras palabras, ese personaje, que se reitera en el cine franquista, transmuta a la ficción televisiva adaptándose a la llegada de la democracia y a los nuevos tiempos. Don Pepe, que así se llama, es definido en el primer capítulo como que un hombre que sólo cree en “Dios, Franco y Don Santiago Bernabéu (presidente del Real Madrid entre 1943 y 1978)”. Con esta presentación se deja claro que el personaje vive claramente de la nostalgia del pasado, en el que prima una ideología franquista que se apoyaba en la Iglesia, como pilar de valores sociales, y en el fútbol como espectáculo de entretenimiento para el público. Don Pepe convive con una mujer que cumple el papel de *Mujer conservadora*, la perfecta ama de casa. Ambos se enfrentan a su hija, una joven *vitalista*, opuesta a su manera de entender la vida, como se ha explicado en el apartado anterior.

Otro personaje que encaja en este rol es el comisario García de *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), interpretado por otra figura conocida por el gran público también gracias a las comedias de los 60 y 70, Agustín González. Este actor se caracterizó por interpretar a un hombre cascarrabias, gruñón, amargado y arribista, que se salta las normas y añora tiempos pasados. Para esta tipología masculina, como para algunos de los españoles, el franquismo fue un periodo positivo de su vida. Este personaje, un policía experimentado y de vuelta de todo, echa de menos los tiempos en los que podían aplicar más la fuerza.

En otra línea, pero siempre bajo el prisma de la nostalgia, del gusto por lo ya caduco, destacan dos personajes en la comedia religiosa *¡Ay, Señor, Señor!* (1994) de Antena 3. Por un lado, está el Padre Claudio (Xesc Forteza), el párroco de la Iglesia donde se desarrolla la trama. Por su avanzada edad es poco proclive a cambiar y ve la evolución de la sociedad con miedo. Por otro, está el Padre Ángel (Javier Cámara), un joven sacerdote que, a pesar de su edad, tiene una mente muy tradicional fundamentada en la educación religiosa y piadosa que ha recibido. Ambos personajes chocarán con las ideas de renovación y apertura de la Iglesia del Padre Luis, interpretado por Andrés Pajares. Dentro de la comedia, este tipo de personaje tendrá constantes enfrentamientos, muy exagerados en ocasiones, con otros personajes tanto masculinos como femeninos de visión vital más moderna (*Mujer vitalista y liberada* y *Hombre idealista y Joven rebelde*).

E) *Hombre truhan*

El *Truhan* constituye otra tipología masculina, igualmente procedente de obras cinematográficas anteriores, adaptándose, eso sí, al momento temporal en el que se desarrolla la ficción televisiva. El hombre truhan es un personaje que manifiesta dotes de galán que conquista a las mujeres y lleva una vida bohemia y despreocupada.

Estos hombres superan los 45 años, siempre intentan tener un buen semblante, cuidan su imagen y suelen vestir de traje o llevar americana. Suplen la carencia de otros aspectos de su personalidad, como una cualificación o formación, con una buena estética. En su forma de hablar destaca la intención de engañar a su interlocutor y hacerle creer sus mentiras porque esa es su forma de proceder, mediante la seducción. Sobrevive mediante embustes dando imagen de una vida que en realidad no tiene, aunque aspira a ella.

No desempeña una profesión estable, por lo que sus ingresos económicos resultan inestables y encadena rachas de buena y mala suerte en sus negocios, sorteando los límites de la ley. Generalmente son hombres egoístas, que solo piensan en sí mismos, hipócritas, presuntuosos, aduladores y se mueven con soltura dentro de la picaresca como forma de vida.

A todo lo anterior, se suma que no cuentan con una pareja estable, lo cual lleva a que busquen conquistar a cuantas mujeres atractivas encuentren a su paso, especialmente si son mucho más jóvenes que ellos. No se conoce su pasado: en ocasiones se mencionan los problemas que han tenido con la justicia por sus estafas lo que deduce que, por su edad, esa actitud ha sido siempre su modo de vida.

Este personaje se repite en varios personajes en diferentes series del momento. Es el caso de Adolfo, personaje interpretado por Carlos Larrañaga en *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991). Adolfo es la antítesis de su ex esposa Lourdes, una *Mujer Liberada* que rompió con él cansada precisamente de su comportamiento bohemio. Como ejemplo, en uno de los episodios, Adolfo es perseguido por un trabajador de una empresa liquidadora de deudas vestido de pato y, hasta que no abonó la cuenta pendiente, no dejó de ser el hazmerreír del barrio. En otro de los episodios, Lourdes tuvo que lidiar con dos mujeres se consideraban la novia formal de Adolfo.

En *Truhanes* (Telecinco, 1993), los dos protagonistas de la ficción precisamente juegan a este rol, uno de ellos más claro que el otro. Gonzalo (Arturo Fernández) y Ginés (Francisco Rabal) son dos estafadores que por sus negocios y trapicheos acabaron en la cárcel donde se conocieron y se hicieron amigos. Esta historia se llevó a la gran pantalla con el mismo nombre diez años antes y dirigida también por el mismo director, Miguel Hermoso. La serie refleja la relación de estos dos personajes conviviendo bajo el mismo techo, sus escarceos amorosos y sus negocios muchas veces fallidos en los que su destreza

y sus mentiras les hacen salir airoso de vez en cuando. Gonzalo es narcisista y un conquistador de mujeres. Interpreta el papel de hombre de clase y con una fachada falsa de éxito muy bien calculada. Por su parte, Ginés es un hombre que no oculta su origen humilde, sencillo en el vestir y las formas, campechano y sincero. Sólo miente a la hora de hacer negocios.

Don Anselmo (Fernando Fernán Gómez), el líder de la banda de estafadores de *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), representa otro personaje que encaja en esta descripción. Es el artífice del timo y de su ejecución, sin mostrar, en ningún momento, remordimientos ni arrepentimiento. Aunque lo intente no tiene mucho éxito con las mujeres, sin embargo, sus timos y los de su banda suelen convertirse en triunfos y son el principal motivo para la carcajada del espectador.

F) *Hombre dominado*

Finalmente, como antítesis del personaje de *Mujer Dominante*, está el *Hombre Dominado*. Si hay un rasgo que destaque de este personaje es su bondad y simpleza. Suele mantener una relación de amor-odio con su pareja o ex pareja, de la que es dependiente, especialmente en los aspectos relacionados con la organización de su vida. Les gusta vivir tranquilamente y sin enfrentamientos, razón por la cual acaban cediendo a los deseos de los demás. Este personaje tiende hacia la comedia pura: sus gestos y expresiones son muy exagerados.

Bruno, el coprotagonista de *Eva y Adán. Agencia Matrimonial* (TVE, 1990), es un hombre en la treintena, separado y con un hijo. Viste generalmente con americana o traje por su trabajo, pero de forma estrafalaria. Por su carácter es la antítesis de Eva: es muy taciturno, quejica, negativo y asustadizo, con miedo a los cambios o las cosas que no puede. Su vida personal es un caos y no es capaz de organizarse. Se deja arrastrar por

los demás a hacer cosas que no quiere. Su motivación personal consiste en conseguir una vida tranquila y sencilla, sin sobresaltos ni enfrentamientos a los problemas. El personaje es interpretado por Antonio Resines, un actor especializado en este tipo de protagonistas con gran expresividad y enfado constante. Solo dos años después repitió el mismo rol en *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), donde interpretaba al dueño del bar y marido mudo de Pruden (*Mujer Dominante*), sumando a su trabajo la dificultad de no poder hablar y expresarse de manera gestual.

Otro ejemplo cómico, también físico, pero a diferencia del anterior, basado en la ausencia de gestos, es el de Ricardo (Luis Ciges), un marido dominado por su mujer, personaje interpretado por María Luisa Ponte, en *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991). Ambos personajes son secundarios y sus apariciones como clientes recurrentes de la farmacia de Lourdes Cano constituyen pequeñas píldoras de humor. El marido aparece siempre sumiso ante las acciones de su mujer, apenas habla y solo mueve la cabeza para decir “sí” o “no” en función a lo que su esposa le impone. En una ocasión se da a entender que ella le ha agredido y él parece que tiene asumido su rol de pelele sin inmutarse.

En algunas series analizadas sólo los personajes masculinos protagonizan la trama principal, como en *Brigada Central II: La guerra blanca* (TVE, 1992), *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), *Truhanes* (Telecinco, 1993) y *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1994). Así, los trabajos y profesiones más arriesgadas o con cierta carga de labor social eran representadas mayoritariamente por este género.

Al igual que en las tipologías femeninas de personajes, existe una diferenciación entre roles tradicionales y modernos por carácter y representación. Los conservadores son herederos naturales de la tradición cinematográfica española de comedia que triunfó en las décadas de los 60 y 70. Las imágenes del padre u hombre mayor cascarrabias y moralista (*Hombre nostálgico*) y la del golfo estafador (*Hombre truhan*) remiten a estos

estereotipos, que además se perpetúan con actores conocidos por el gran público por comedias parecidas en el cine (Alfredo Landa, Agustín González, Arturo Fernández, Carlos Larrañaga...). Por el contrario, los modelos modernos toman su referencia de la realidad del momento, de la generación que ha sabido dejar atrás la mentalidad del franquismo para dar la bienvenida a los nuevos aires de cambio, mientras tienen que hacer frente a lacras como las drogas y la delincuencia.

3.3. Tramas y estructura, inicio y cierre de las historias en televisión. La simplicidad como norma

En su libro *The Age of Television: Experiences and Theories*, Milly Buonanno (2008 : 121), establece una categorización en la que se agrupan los productos de producción propia televisivos atendiendo a su narrativa audiovisual. La clasificación diferencia entre “seriales”, una narración única continúa dividida en segmentos inacabados (cada capítulo) que tienen concordancia si se sigue su visionado de manera seguida y en orden; y “series”, narraciones independientes que comparten los personajes y los escenarios, pero que no es necesario visualizar siguiendo una secuencia marcada. Esta clasificación hace referencia a las tramas que se desarrollan en la ficción. Dependiendo del género y de su complejidad narrativa, existe una preferencia por tramas lineales, es decir, que abarquen varios episodios, o autoconclusivas, que se inicien y finalicen en el mismo capítulo. Lo más común es que con el objetivo de enriquecer la historia, se combinen ambas tipologías.

En la mayoría de las series de este periodo, los capítulos presentan tramas independientes, es decir, son historias autoconclusivas. Los personajes viven una situación cotidiana durante toda la serie, con pocas variaciones. La trama principal autoconclusiva relata, en cada uno de los episodios, un acontecimiento especial, que

puede referirse a varios días o a tan solo unas horas, quedando resuelto en la duración del capítulo. Esta estructura es característica de las series cómicas o *sitcom*, género predominante en estos años en la ficción, como se ha explicado. Según la clasificación de Buonanno, este tipo de ficciones se denominan series.

Así, por ejemplo, en *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991), los personajes viven su día a día sin cambios significativos en su vida personal o familiar, pero se enfrentan a hechos especiales como la muerte del gato de Doña Paquita, una de las clientas más habituales, o la llegada de la amiga por correspondencia del adolescente Quique desde Estados Unidos. En *Eva y Adán. Agencia Matrimonial* (TVE, 1990) las tramas cambian en cada capítulo gracias a la llegada de nuevos clientes, generalmente excéntricos y peculiares, que buscan pareja, mientras, de manera latente, se desarrolla una trama lineal amorosa secundaria entre los protagonistas. Esta relación amorosa culmina en el último episodio.

En otras series, no solo hay tramas autoconclusivas en cada capítulo sino también lineales con la misma entidad. En paralelo se plantea, por un lado, una o dos tramas que abarcan toda la temporada y, por otro, las tramas que se desarrollan en cada capítulo. En *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993) la historia de amor imposible de Satur y Trini o la adopción de un chico sin padres por parte de la familia son tramas lineales, que se entremezclan con las generadas por los clientes que acuden cada día a la gasolinera. Este modelo se desarrolla generalmente en comedias, aunque contienen igualmente algunos tintes dramáticos. Debido a que el número de tramas son mayores y más complejas, la duración de los capítulos también es superior a la media hora de las *sitcoms* en esos primeros años. Aunque existen tramas lineales, las autoconclusivas poseen mayor duración y secuencias. En el primero de los capítulos de la ficción llamado “Operación Salida”, la estructura de las tramas es la siguiente:

-Trama 1 (lineal): Satur está enamorado de Trini, se lo confiesa a *Gasofa* y le revela que le gustaría invitarle al baile de las fiestas del pueblo, pero que no se atreve.

- Trama 2 (lineal): las constantes discusiones de Trini con sus padres por su modo de vida: un novio problemático, su deseo de convertirse en monitora de deporte y su excesivo cuidado del cuerpo, en definitiva. Los padres quieren que se case con un Guardia Civil y deje a su novio camionero Teo.

- Trama 3 (autoconclusiva): es Semana Santa y muchos viajeros pasan por la gasolinera. En uno de los vehículos viaja una familia con una mujer bastante obesa que necesita ir al baño, pero es incapaz de salir del coche.

- Trama 4 (autoconclusiva): un joven hace autostop, quiere ir a Valencia porque tiene a su mujer ingresada en la UVI desde hace días. *Gasofa* convence a una familia para que le lleve.

En las ficciones de acción o dramáticas se tiende a una única trama principal que se desarrolla a lo largo de los capítulos de la temporada, y otras secundarias, pero también lineales. Cada uno de los episodios termina con alguna imagen o diálogo impactante que mantiene la tensión y la curiosidad en el espectador hasta la semana siguiente. Se genera un arco argumental que se desarrolla durante toda la temporada con cambios y giros de guion constantes. Este es el caso de *Brigada Central II: La guerra blanca* (TVE, 1992). La historia narra la lucha de unos policías contra el tráfico de drogas en Europa. A lo largo de cada capítulo, se plantean sus estrategias y progresos. Estas acciones constituyen la trama principal lineal. De manera secundaria, se desarrolla la historia de amor entre Catalina y el Comisario Flores. Este tipo de ficciones califican de “seriales”, porque el telespectador debe seguir un orden en el visionado de los capítulos para comprender cómo han avanzado las tramas principales.

En la ficción de terror *Crónicas del mal* (TVE, 1992), cada capítulo corresponde a una trama e historia independiente, por tanto, sólo ofrece tramas autoconclusivas, con algún final abierto para mantener la intriga.

En definitiva, el género al que se adscribe la ficción determina la estructura argumental desarrollada. En la *sitcom* se tiende a la simpleza, puesto que el público busca un contenido breve y divertido. Se incluyen una o dos tramas en paralelo y autoconclusivas con unos personajes muy definidos y con un rol claramente identificable. Los espectadores de las comedias de este tipo buscan contenidos con códigos fácilmente descodificables que les resulten conocidos y cercanos. Es importante además en este género que no sea necesario visionar todos los capítulos anteriores porque en cada capítulo los personajes viven una aventura nueva (Gómez González, 1999).

En la comedia con algún rasgo dramático, los momentos de risa se alternan con los serios, pero sin llegar a ser una *dramedia*. En estas ficciones, se entremezclan tramas autoconclusivas con lineales en paralelo. El visionado en orden de los capítulos importa para entender el porqué de ciertos cambios en la vida de los personajes. Se ofrece cierto realismo, no sólo como estrategia para hacer reír, sino también como terapia para aceptar el entorno. Al contrario, en las tramas más realistas y complejas, como las presentes en el drama y la acción, se requiere un tono más verosímil. Generalmente se plantea una historia principal que se desarrolla a lo largo de toda la temporada. En estos casos, la trama se construye de manera mucho más compleja y requiere de un desarrollo mayor que la comedia que es más ligera.

3.3.1. Esferas de relación básicas

Este concepto parte de la idea de que, en series de ficción más complejas, con mayor variedad de personajes, cada trama está protagonizada siempre por los mismos

protagonistas. Estos personajes se encuentran relacionados entre sí, y dichas tramas siguen una misma tónica o línea de continuidad capítulo tras capítulo. Cada una de estas vinculaciones se califican como esferas de relación y son fácilmente identificables por el público. Continuando con el ejemplo expuesto anteriormente del capítulo piloto de *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993), las esferas de relación que se apreciarían serían las siguientes:

1. La relación de amistad de Satur y Trini, el enamoramiento de él y los consejos a su amigo de *Gasofa* para conquistarla (Trama 1)
2. El entorno familiar de Don Pepe, su mujer Doña Filo y su hija Trini (Trama 2)
3. La relación de *Gasofa*, Satur y Don Pepe con los diferentes clientes de la gasolinera (Tramas 3 y 4)

A lo largo de los siguientes capítulos, cada una de estas esferas de relación desarrolla las principales tramas del episodio. Se modifica el motivo de conflicto en cada caso, pero se mantiene un mismo patrón. Las dos primeras esferas de relación encajan, dentro de la clasificación de estructuras narrativas en series de ficción, denominado *Esquema fijo con variación de tema* (Lorenzo Vilches, 1984:59). En esta estructura narrativa la situación y los personajes se mantienen igual, pero las aventuras y problemas de cada capítulo varían. La aparición de un nuevo novio de Trini, su fuga de casa o las peleas con los padres por sus discrepancias, conforman conflictos diferentes en cada entrega. Los personajes reaccionan de acuerdo con su personalidad, ya definida e invariable. La tercera esfera de relación encaja, dentro de la clasificación de Vilches (1984), en el *Esquema fijo con variación de personaje*, que consiste en que el tema y los personajes principales se mantienen dentro de una misma estructura, pero se modifican los secundarios. En cada capítulo, al igual que en *Eva y Adán, agencia matrimonial* (TVE,

1990) y *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991), algunos clientes de cada negocio cambian y protagonizan tramas propias, y se mantienen las acciones de los protagonistas.

En las *sitcoms* más sencillas, muy recurrentes durante estos primeros años, apenas se desarrollan un par de tramas por capítulo y existen menos esferas de relación. En el momento en el que las ficciones incrementaron la duración, tal y como ocurrió años posteriores con la irrupción de la *dramedia* (*Médico de familia*, Telecinco, 1995), este recurso se potenció y permitió que la proliferación de ficciones mucho más corales y diversas en cuanto a la representación y tipologías de personajes.

3.3.2. Comienzos variados para presentar a los personajes

El punto de arranque de las series durante este periodo es muy variado. En algunos casos, no obedece a ningún acontecimiento especial o diferente, puesto que: “El éxito del piloto radica, sobre todo, en una buena presentación de los personajes” (Sangro Colon, 2005)³². En el capítulo de inicio, siguiendo la estructura clásica del guion, se introduce a los personajes con sus características propias: se describe su origen, su personalidad, su carácter, lo que desean y qué relación hay entre ellos. El espectador llega a su historia en un momento determinado y, a partir de él, se queda a vivir su aventura. Esta forma de proceder se observa espacialmente en las comedias, como *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991) y *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993). La primera de ellas presenta a los personajes principales en el contexto de la farmacia, tanto en su ambiente laboral como familiar. A ellos se unen los clientes presentes en cada episodio. El día elegido para iniciar la serie es una noche de guardia, que enlaza con el título de la ficción. *Lleno, por favor* comienza su

³² Según el autor, además de la introducción de los personajes, en un primer capítulo también se presentan cual va a ser el tono de la serie, la estructura de sus capítulos y la escenografía y decorados en donde se va a situar la historia.

relato también en una fecha especial: la Semana Santa. El protagonista, Don Pepe, hombre con una gran fe y muy conservador, como se ha comentado, manifiesta en estos días su añoranza por el recogimiento religioso del pasado.

Uno de los inicios más reiterado es el de la mudanza porque evidencia, de forma clara, el inicio de una nueva etapa. En *Truhanes* (Telecinco, 1993), los dos protagonistas, Gonzalo y Ginés, se conocían de su paso por la cárcel, historia que el público pudo ver en el cine con la película del mismo nombre. Una década después, Gonzalo reside en una gran casa a la que llega Ginés cuando sale de la cárcel, marcando el inicio de la ficción televisiva. Juntos emprenderán una serie de estafas que constituyen la línea argumental de la serie a lo largo de los siguientes capítulos. En *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1993), también se produce un cambio, aunque este no llega hasta el final del segundo episodio cuando se produce la mudanza de Luis como párroco a una iglesia de un barrio obrero, donde se desarrolla toda la serie.

En otras ocasiones se utiliza como apertura la conformación de un grupo. En dos de las series consignadas, por su carácter coral, existe un conjunto protagonista que trabaja en equipo para lograr sus objetivos. Por ello, en el primer capítulo se dan a conocer a todos los miembros de esa banda. Esto se aplica tanto a la comedia como al género de acción. En *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), los protagonistas forman un grupo de timadores, con una larga trayectoria en estas prácticas delictivas. Al ser una banda de sospechosos habituales, están sometidos a una vigilancia constante por el comisario García, un policía dispuesto a todo para capturarles. En el primero de los capítulos se nos presenta el Bar “La Oficina”, donde estos timadores se conocieron y habitualmente se reúnen. El líder de la banda es Don Anselmo, tío de la dueña de la cafetería, Pruden. A él se unen la propia Pruden, *Smith*, *El Anticuario*, *Escabeche*, Durán

El Ciego o *La Reme*, entre otros, cada uno provisto con unas habilidades personales y profesionales propias.

En la coproducción de TVE, *Brigada Central II: La guerra blanca* (TVE, 1992), la cadena retoma al protagonista de la primera parte de la serie, el agente de Policía Manuel Flores, cuando le incorporan en el Comité Europeo para la Lucha contra el Tráfico de Estupefacientes. Diversos países europeos forman un cuerpo de élite con los mejores policías de cada uno de ellos. En el primer capítulo se narra el reclutamiento del policía español y del francés, los dos protagonistas masculinos principales, y sus primeras reuniones con los otros miembros del equipo.

3.3.3. La ausencia de finales de temporada

Respecto a la forma de cerrar las tramas en la ficción televisiva de este periodo, resulta complicado establecer un modelo, puesto que los finales dependen de elementos externos como la audiencia, los intereses de los actores o la planificación previa de la ficción.

En estos años, las cadenas buscaban contenidos que les reportasen éxito de audiencia de forma rápida y barata. El producto elegido para tales objetivos fue la *sitcom* que terminaba habitualmente tras una primera y única temporada (García Mirón, 2014). Algunas eran diseñadas con esa premisa desde el principio, encargando un número cerrado de capítulos como es el caso de *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993) y *Eva y Adán*, *Agencia matrimonial* (TVE, 1990) (S.T., 23 de septiembre de 1990:157). No obstante, la mayoría tenían una planificación de varias temporadas: a veces lo conseguían y otras no. En el caso de estas dos series mencionadas, se cierran todas las tramas, generando en el espectador la sensación de un auténtico final de historia. Así, por ejemplo, en *Eva y Adán*, *Agencia matrimonial*, la pareja principal se enfrenta al desahucio por impago del alquiler

del local donde atendían el negocio, y por lo tanto su trabajo finaliza; y por otro, se cierra la trama amorosa entre los protagonistas. En *Lleno, por favor*, toda la familia se mantiene unida y culmina la historia de amor entre Trini y Satur. Las series planificadas desde el comienzo como una única temporada concluyen sus tramas al finalizar la serie.

En aquellas series que tuvieron una segunda temporada y no eran solo comedias de situación, la trama principal o lineal no se cierra: queda abierta para que el espectador quede pendiente y desee ver la siguiente tanta de capítulos. Así, por ejemplo, *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1993), finalizó la primera temporada con la marcha del protagonista a Venezuela como misionero. En la segunda temporada, regresa como párroco a su parroquia en Madrid. Este cierre de la trama en la primera temporada viene motivado por el éxito de audiencia de la serie. Aunque el protagonista, Andrés Pajares, no buscaba encasillarse en el personaje, accedió a protagonizar una segunda temporada y cerrar así la serie tras ella (Galindo, 1994:113)³³. En esta serie se tiende a tramas capitulares individuales, pero también se juega con el devenir de los personajes a través de una trama secundaria latente, durante todos los capítulos, creada por los cambios de destino laboral del sacerdote.

En las series con cierre en cada episodio de este periodo, el último capítulo no implica un cierre de trama, en realidad es uno más. Esta forma de proceder se observa en *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991), *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993) y *Truhanes* (Telecinco, 1994). Las dos primeras ficciones contaron con una continuación en temporadas anteriores, mientras que la serie de Telecinco finalizó por deseo de uno de

³³ En una de sus intervenciones el actor afirmó: “De hecho, aunque en principio no estaba previsto, habrá segunda parte. Hace un mes que terminamos las conversaciones y se comenzará a rodar, si Dios quiere, y nunca mejor dicho, en la primera semana de febrero, porque hay que dar tiempo para escribir los guiones de los trece nuevos capítulos. Siempre dije que nunca haría segundas partes, ya que no me gusta agotarlos personajes por mucho éxito que tengan. Corres el riesgo de encasillarte, que es algo que me horroriza. Sin embargo, en esta ocasión, al ser capítulos de una hora, hemos prorrogado”.

sus protagonistas, Paco Rabal, que deseaba dejar la televisión (Amilibia, 1994:139)³⁴. *Truhanes* finalizó su temporada con un capítulo especial en el que parece que la trama principal, la amistad de los dos protagonistas, que se había mantenido estable durante la temporada, se tambaleaba, para cerrar con una relación más estrecha aun y que se supone para siempre.

El guion de *Brigada Central II: La guerra blanca* (TVE, 1992) desarrolla una trama continua a lo largo de los capítulos, que, al final de las emisiones, queda cerrada por completo. Esta serie representa una excepción dentro de la ficción de este periodo. El creador de la ficción, Pedro Masó, en varias entrevistas manifestó su deseo de rodar una tercera parte de la ficción policiaca, con una nueva historia lineal, pero finalmente no ocurrió (Echevarría, 1992: 70-74).

En las series en las que en cada capítulo figuran personajes y tramas diferentes, como en *Crónicas del mal* (1992), las historias concluyen en el episodio, aunque, se dejaba cierto final abierto sobre el mal que acechaba (el espíritu de una mujer muerta, un asesino, una bruja, un hombre lobo...), estrategia propia del género de terror en la que esta ficción televisiva se encuadraba.

En estos años, la mayor parte de las ficciones cuentan con un final cerrado, porque, como se ha señalado, son pocas las que superan la primera temporada. Sin embargo, esto no significa que las cadenas de televisión desconfiasen de este formato. Todo lo contrario. La estrategia consistía en estrenar cada temporada hasta conseguir con un producto estable con audiencia. En el caso de las *sitcoms* clásicas, que se mantuvieron durante varios años, no incluyeron un final de temporada diferente con algún elemento sorpresivo. Sencillamente terminan con un capítulo como los demás. Lo mismo ocurría con el estilo

³⁴ En la entrevista titulada “Dejo «Truhanes»”, Rabal resume su decisión de no grabar una segunda temporada como deseaba la cadena en la que se emitía, Telecinco. El motivo que expresa es por su enfado tras la estrategia de TVE de contraprogramar emitiendo otra ficción anterior protagonizada por él (*Una gloria nacional*), y por el arduo trabajo que supone por el formato continuo en comparación con el cine.

de sus inicios, el espectador ha llegado y se marcha de la vida de los personajes sin ninguna incidencia significativa. En el caso de las series con una trama lineal esta finaliza en el último episodio.

3.3.4. Escenografías en el nuevo entorno audiovisual

La mayor parte de las series de ficción de estos años resultan muy sencillas en su estructura y también en su escenografía. En varias el decorado presenta todavía un aspecto casi teatral. Un ejemplo claro son las comedias (Tabla 2), que buscaban historias familiares y sin grandes artificios, que se desarrollan en dos o tres espacios fijos. Los decorados se diseñan con economía de medios y el espectador percibe, por su aspecto, que se trata de un escenario ficticio, pero extrapolable a una realidad y un entorno que conoce. Las series que encajan en esta descripción son *Eva y Adán. Agencia Matrimonial* (TVE, 1990), *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991), *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993) y *Truhanes* (Telecinco, 1994)³⁵.

Tabla 2: Escenarios de las series *sitcom* analizadas (1990- 1994)

Serie	Decorado 1	Decorado 2	Decorado 3
<i>Eva y Adán. Agencia Matrimonial</i>	Agencia	Despacho de la secretaria	Rellano del edificio
<i>Farmacia de Guardia</i>	Botica	Rebotica	Calle de acceso a la farmacia
<i>Los ladrones van a la oficina</i>	Bar	Almacén	Calle de acceso al bar
<i>Truhanes</i>	Salón de la vivienda	Despacho de la vivienda	Bar

Fuente: Elaboración propia

³⁵ Las *sitcoms* en general responden a estas características que constituyen la identidad del género. Además de las características indicadas, algunas de ellas utilizan el recurso de las risas enlatadas que marcan los gags cómicos (Carrasco, 2010:190).

Por el contrario, en el resto de los géneros se tiende a un mayor realismo, valiéndose para ello tanto de escenarios creados en un estudio como naturales. Algunas escenas de interior se ruedan en escenarios reales (viviendas, hoteles u oficinas) para dar mayor verosimilitud. Ese parece constituir el objetivo fundamental. El mayor presupuesto de estas series, frente a los manejados por las *sitcoms*, permiten además alternar las situaciones en una mayor variedad de escenarios. En *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993), la trama se desarrolla en una gasolinera. Para la grabación se construyó una gasolinera en una carretera real³⁶. La grabación en los exteriores mostraba coches que entraban y salían e incluso un pueblo –real- donde se suponía que vivían los personajes. Los decorados de interior eran escasos: el mini supermercado, la casa y el despacho del dueño, pero suficientes para crear esa sensación de escenario creíble.

En *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1994) la historia transcurre en unos pocos escenarios de interior que son claramente decorados, como la vivienda de los sacerdotes. Pero al mismo tiempo ofrece un gran número de exteriores puesto que una parte importante de la historia transcurre en un barrio popular y sus vecinos también son protagonistas. Se rodó en calles, establecimientos, parques y una iglesia de Madrid (*El País*, 16 de marzo de 1995), localizaciones reales, para hacer más creíble el reflejo de la realidad que se pretendía mostrar.

Brigada Central II: La guerra blanca (TVE, 1992), por la complejidad de su historia de acción, no sólo se filmó en escenarios de interior reales, sino que se alternaron con un gran número de exteriores. Algunos lugares eran monumentos conocidos de

³⁶ <http://www.teinteresa.es/> (09 de mayo de 2013), “El “landismo” en televisión: de ‘El Quijote’ a ‘Los Serrano’ pasando por ‘Lleno por favor’”. Recuperado en: http://www.teinteresa.es/tele/Alfredo-Landa-coqueteo-television-Lleno_por_favor-Don_Quijote-Tristeza_de_Amor-Los_Serrano_0_916110464.html En la noticia, se recoge que la serie *Lleno, por favor*: “se grabó cerca de la cárcel de Meco en Madrid y algún despistado llegó a pararse para que le llenaran el depósito en lo que era en realidad el decorado”. La serie se rodó en las inmediaciones de Meco, municipio de la Comunidad de Madrid, y parte de sus calles se convirtieron en decorados exteriores de la serie.

grandes ciudades o mercados, grandes puertos, aeropuertos, estaciones de tren, entre otros, como una producción cinematográfica. De igual forma ocurre con *Crónicas del mal* (1992), serie de TVE que sitúa las historias de terror en escenarios cotidianos para provocar una mayor proximidad al espectador a la trama planteada.

En definitiva, existe una relación directa entre la historia, el tono de la serie, el género y el tipo de escenografía elegida. Cuanto más compleja es la trama, más medios técnicos se requieren y por tanto un mayor presupuesto.

3.4. Los problemas afectivos de los personajes

Con la finalidad de conseguir una mayor verosimilitud, los personajes deben compartir preocupaciones reconocibles por el público. El carácter, la personalidad, los lazos afectivos, las cargas familiares o la madurez del personaje constituyen los rasgos que influyen en sus preocupaciones vitales. Para que un programa resulta atrayente y seduzca a la audiencia debe producir una gratificación sensorial, mental y psíquica (Ferrés, 1994: 60). Esta premisa es compartida por Gómez González (1999: 130), quien basa el éxito de *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991), la primera gran serie de este periodo, en “la identificación de los espectadores con el producto, dado que la escala de valores de la serie es compartida por sus seguidores”.

Tomando como referencia los personajes, tanto masculinos como femeninos, analizados se observa que sus principales preocupaciones están conformadas por su trabajo o formación; las personas que les rodean, familia y amigos; su imagen física; su pareja sentimental o la búsqueda de ella; y el dinero y enriquecimiento personal (Tablas 3 y 4).

Tabla 3: Principales problemas de los personajes femeninos en las series analizadas (1990 – 1994)

Personajes femeninos	Trabajo /Estudios	Familia /Amigos	Imagen física	Amor	Dinero
Mujer vitalista	X			X	
Mujer liberada	X	X			
Mujer seductora			X		X
Mujer objeto			X		
Mujer conservadora		X			
Mujer dominante					X

Fuente: Elaboración propia

La *Mujer vitalista*, por su juventud, muestra un interés especial por encontrar una pareja estable y disfrutar de ella formando una familia, pero a la vez, por su propio crecimiento personal a nivel profesional, ya sea a través de un trabajo que la satisfaga o realice como persona o fortaleciendo su formación académica. El personaje de Trini, en *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993), lucha por estos dos ideales, lo cual le hace enfrentarse a su madre, Doña Filo, una *Mujer conservadora* cuyo único afán es su familia y por lo tanto el ámbito privado (Galán Fajardo, 2007a). Este tipo de personaje ni trabaja fuera de casa ni se lo plantea.

Siguiendo la estela de la *Mujer vitalista* aparece un personaje con mayor edad y con sus deseos ya cumplidos: la *Mujer liberada*. Sus principales preocupaciones son mantener su puesto de trabajo, que la reafirma como profesional y, al mismo tiempo, cuidar de su propia familia, sus hijos y su pareja, si la tiene, aunque no representa su prioridad. Lourdes Cano, la protagonista de *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991), es

una mujer divorciada, responsable de su propio negocio y preocupada tanto de sus propios hijos como de sus clientes.

El egoísmo o la superficialidad definen a la *Mujer seductora* y la *Mujer dominante*. Para ambas, lo más importante es lograr sus propios objetivos, muestran una gran ambición y no dudan en recurrir a su físico, en el caso de la primera, o a su inteligencia y carácter, en el de la segunda. Su principal motivación para actuar es el dinero y su enriquecimiento personal, como se aprecia en Catalina en *Brigada Central II: la guerra blanca* (TVE, 1992) o en Pruden en *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993). En el caso de la *Mujer objeto*, un personaje muy secundario, parece que su única preocupación es su imagen.

Los patrones masculinos presentan diferencias respecto a los femeninos. Una de sus principales preocupaciones es el ámbito laboral o su formación profesional. Por lo general, los personajes masculinos ejercen un trabajo estable y manifiestan mayor interés en llevarlo a cabo y seguir formándose. Como se ha visto, las mujeres desempeñan un rol menos desarrollado de crecimiento profesional, encontrado motivaciones en otras cuestiones. Durante estos primeros años de nuevo panorama audiovisual se refleja una diversidad de profesiones o negocios. Y es importante señalarlo, porque parece ser la estrategia utilizada por las distintas cadenas de televisión para incrementar sus índices de audiencia dentro del formato *sitcom*.

Por otro lado, para el *Hombre de acción*, como el policía Manuel en *Brigada Central II: la guerra blanca* (TVE, 1992), su única y principal preocupación consiste en cumplir con su misión: acabar con la mafia de la droga en Europa junto a sus compañeros. Esto determina que se dedique al ejercicio de su profesión, sin aristas o conflictos personales que puedan alejarlo de su objetivo. Otro personaje es el *Hombre idealista*, próximo en edad al anterior, pero alejado a éste porque cuenta con una mayor sensibilidad

emocional y deja espacio en su vida para el amor y los problemas de su familia y sus amigos.

Tabla 4: Principales problemas de los personajes masculinos en las series analizadas (1990 – 1994)

Personajes femeninos	Trabajo /Estudios	Familia /Amigos	Imagen física	Amor	Dinero	Moral
Hombre de acción	X					
Hombre idealista	X	X		X		
Joven rebelde		X	X		X	
Hombre nostálgico	X	X			X	X
Hombre truhan		X	X	X	X	
Hombre dominado	X	X				

Fuente: elaboración propia

El *Hombre dominado* vive desvelos lógicos de una edad adulta por el trabajo o la familia, no obstante, se deja arrastrar por el miedo al posible enfado de quien le domina. De tal manera que mientras el *Hombre de acción* es quien toma la iniciativa a la hora de solucionar un conflicto, este personaje simplemente se deja arrastrar por la situación y las decisiones que toman otros en su lugar, siendo solucionadas por azar o la intervención de terceros.

Las mujeres adolescentes o jóvenes inmaduras apenas aparecen en la pantalla televisiva de esta etapa. En general, se les atribuye una mayor madurez y responsabilidad que a los personajes masculinos de su misma edad. Suelen ser además su apoyo y guía. Los *Jóvenes rebeldes* no muestran interés más que por la gratificación inmediata. Su lema vital es *carpe diem*. Cuidan su aspecto físico, siguen la moda de la tribu urbana a la que pertenecen y se impacientan por obtener dinero para sus caprichos y compartirlo con sus

amigos. *Gasofa*, (*Lleno, por favor*, Antena 3, 1993) piensa únicamente en la música que compone, que escucha en su *walkman*, lo que provoca, en ocasiones, que no atienda adecuadamente a los clientes con gran enfado por parte de su jefe.

El *Hombre nostálgico* y el *Hombre truhan* comparten generación, en torno a la cincuentena, pero su naturaleza y preocupación difiere. Ambos desean ganar dinero, o si lo tienen mantenerlo, pero los cauces para ello difieren: mientras que el primero antepone el trabajo duro y el sacrificio moral; el segundo opta por diferentes artimañas que le permitan centrarse en otros placeres prioritarios como las mujeres, sus amigos y una imagen física impecable. El afán que pone en su propio negocio Don Pepe (*Lleno, por favor*, Antena 3, 1993) no es el mismo que Gonzalo (*Truhanes*, Telecinco, 1993) en el suyo, que estafa a sus clientes capítulo tras capítulo.

Por lo general, los personajes se enfrentan a las inquietudes laborales habituales, así como a las propias de crear un negocio propio: pedir un crédito, encontrar un local, temor por la falta de clientes, intención de satisfacer a todos sus clientes, deudas, entre otras. Esta situación se refleja en *Eva y Adán, Agencia Matrimonial* (1990). En otros casos se da cuenta de las diversas formas en las que se ejerce una profesión. En *¡Ay, Señor, Señor!* (1994), los religiosos protagonistas muestran diferentes formas de vivir el sacerdocio según estereotipos reconocibles por la audiencia en los que el choque entre ellos genera el conflicto dramático.

Los problemas profesionales se resuelven en función del género de la ficción. En las comedias de estos años, por ejemplo, las soluciones a los obstáculos del día a día en el ámbito profesional son fruto del azar, generando situaciones divertidas y disparatadas. Cuando el tema conlleva más dramatismo, el esfuerzo y el tesón figuran como las herramientas con las que los personajes consiguen sus objetivos en este ámbito de su vida. En algunas ficciones de drama profesional en las cuales los protagonistas tienen como

única y principal preocupación su trabajo, la dedicación personal es la que justifica la resolución del conflicto. Trabajan incansablemente para conseguir sus objetivos y eso se traduce en el éxito, demostrando que son buenos profesionales.

Aunque el apartado profesional resulta importante, la ficción de estos años incluye tramas relacionadas con el entorno familiar. Independientemente del género o formato, siempre existe algún conflicto entre sus miembros. En este sentido, destacan dos preocupaciones más habituales. Una, es la preocupación de los padres en educar a sus hijos: inculcarles valores, fomentar en ellos el estudio, lograr que no les falte de nada y mantener una buena relación familiar. Estos objetivos se muestran en *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991), donde el divorcio del matrimonio no aleja de los padres la preocupación por el bienestar y la educación de sus hijos. Otra preocupación, aparece cuando los hijos crecen, tienen sus propios deseos y eligen estudios, su pareja, sus amistades o su futuro, y los padres no están de acuerdo con sus decisiones. En esencia, la ficción ejemplariza el choque generacional, ya comentado anteriormente en la trama de *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993). Los conflictos en el seno de la familia se solucionan por la intervención de otros miembros de la propia unidad familiar o amigos íntimos del grupo. Se refuerza la idea de la familia como un elemento importante en la vida y la necesidad de preservar su unidad por encima de las diferencias internas que puedan aparecer.

Aunque el ámbito personal y profesional es muy importante en las vidas de los personajes, éstos también manifiestan preocupaciones universales, como encontrar pareja, disponer de dinero para poder adquirir lo que quieren o tener una buena salud para disfrutar de una buena vida. El amor es la preocupación más recurrente en los personajes más jóvenes, que aún no han encontrado una estabilidad emocional y que generalmente creen que la pueden encontrar. Son enamoradizos y con buen corazón como, por ejemplo,

la pizpireta Pili de *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991) o del gasolinero Satur de *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993).

También los personajes más maduros buscan una segunda oportunidad en el amor, tras una primera pareja estable de varios años. Esta búsqueda no es tan espontánea como la de los personajes más jóvenes, porque su bagaje vital les permite tener muy claro lo que buscan y cómo. Las mujeres maduras, el prototipo de *Mujer liberada*, se muestran más racionales y persiguen una pareja estable con sus mismas inquietudes a largo plazo, mientras que los hombres de su misma generación pretenden vivir una segunda juventud y el menor compromiso posible con sus cambiantes parejas, todas jóvenes hermosas a las que tratan de engañar con un único fin. Los personajes infieles como Adolfo de *Farmacia de Guardia* (1991) o Gonzalo de *Truhanes* (1994) encajan en estos perfiles, mientras que la ex mujer del primero, Lourdes, y sus amigas mostrarían esa otra forma femenina reflexiva de encontrar un nuevo amor.

Las preocupaciones económicas no aparecen como una cuestión seria en la ficción de este periodo. Contrariedades derivadas de la falta de dinero como el paro, el impago de un alquiler o hipoteca, el desahucio, deudas, etcétera, apenas se mencionan y si lo hacen no son tomadas como dramas personales destacados. Los personajes que representan al pícaro español tradicional pretenden conseguir dinero, de cualquier forma, para mantener su nivel de vida con el menor esfuerzo, como Adolfo de *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991) o Gonzalo en *Truhanes* (Telecinco, 1993). Las deudas o las posibilidades de perder su hogar son cuestiones que se muestran de manera cómica y sin la importancia que tendrían fuera de la ficción. Se asocian a un estereotipo de hombre, a un estilo de vida elegido, no impuesto por circunstancias externas. En otros casos, como en *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), los protagonistas forman una banda de timadores que estafan a personas humildes y de clase media, con patrañas y farsas a

cuál más irreal. La maldad se disfraza de comicidad; y la combinación de ingenio con algo de suerte les conduce a lograr sus objetivos.

Los personajes encuentran preocupaciones, por lo general, triviales o puntuales. Los dramas son muy relativos y éstos siempre se acaban resolviendo por el azar o el afecto. Las grandes tragedias familiares o personales apenas aparecen. El público necesita olvidar los problemas reales y las series de ficción encuentran su espacio ofreciendo una realidad paralela, pero mejorada y diferente. Los protagonistas cuentan con el apoyo de su familia, amigos o entorno para poder solucionarlos, se mueven por el afecto y la amistad como catalizadores para resolver sus problemas o los de los demás que hacen suyos.

3.5. Las preocupaciones de los españoles en la ficción: evasión sin realismo

Las series de ficción pretenden que el espectador se identifique con los personajes y a través de ellos vivir sus situaciones. Los guiones dan cuenta por ello de algunos de los problemas de la sociedad del momento. No obstante, el fin último de la ficción es siempre el entretenimiento: las historias tienen que parecer reales, pero no serlo.

Dentro del periodo analizado, el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) publicó tres barómetros sobre las principales preocupaciones de los españoles. Aunque responden a encuestas realizadas en 1993 y 1994, muchos temas se repiten y además con poca variación de orden en los diez primeros puestos. Los principales problemas que acaecían en el país, según los españoles eran (Tabla 5):

Tabla 5: Ítems de los Barómetros del Centro de Investigaciones Sociológicas sobre las principales preocupaciones de los españoles entre 1990 y 1994

	Temas	sep-93	sep-94	dic-94
1	El paro	1	1	1
2	Las drogas	2	2	3
3	La inseguridad ciudadana	3	6	5
4	El terrorismo. ETA	4	5	6
5	Las infraestructuras	11		
6	La sanidad	6		10
7	La vivienda	7	10	
8	Los problemas de índole económica	2	3	4
9	Los problemas relacionados con la calidad del empleo			
10	Los problemas de la agricultura, ganadería y pesca	9		
11	La corrupción y el fraude	5	4	2
12	Las pensiones	5		
13	Los políticos en general, los partidos políticos y la política	10	7	
14	Las guerras en general (Balcanes, Irán, Afganistán, etc.)			
15	La administración de justicia	14	11	
16	Los problemas de índole social	13	9	9
17	El racismo	15		
18	Los problemas relacionados con la juventud	13		
19	La crisis de valores	12		
20	La educación	9		
21	Los problemas medioambientales	14	8	
22	La salud			
23	El Gobierno y partidos o políticos concretos	8	10	7
24	El funcionamiento de los servicios públicos			8
25	La sequía			11

Fuente: Elaboración propia a partir de los Barómetros del CIS

En función de estos resultados, los temas que se han analizado en el visionado de las series televisivas son los siguientes:

- 1- El paro
- 2- Las drogas
- 3- Los problemas de índole económica

- 4- La inseguridad ciudadana
- 5- El terrorismo de ETA
- 6- La corrupción y el fraude
- 7- Las pensiones
- 8- La sanidad
- 9- La vivienda
- 10- El Gobierno
- 11- Los políticos en general, los partidos políticos y la política
- 12- La educación
- 13- El funcionamiento de los servicios públicos
- 14- Los problemas de índole social
- 15- Los problemas medioambientales
- 16- Los problemas del primer sector económico (agricultura, ganadería y pesca).

Para su análisis se han agrupado en temáticas relacionadas. En el primer bloque, se ha unificado los problemas económicos, la vivienda y el paro, puesto que la ausencia de un trabajo estable repercute en el primer punto y también en el temor a perder una vivienda, o imposibilidad de adquirir una. En un segundo bloque se incluye la inseguridad ciudadana, la delincuencia y la comisión de delitos, en muchos casos relacionada con la droga y su dependencia. El tercer bloque se centra en los problemas de índole social y aquellos que afectan a los ciudadanos como elementos básicos: la educación, la sanidad y las pensiones. En el último de los bloques se aborda la gestión pública y política, el Gobierno, la clase política y como gestionan los servicios públicos.

Para este análisis y agrupación se ha tenido en cuenta el grado de representación de los diferentes problemas, cuyos resultados se reflejan en la Tabla 6, de mayor a menor.

Hay algunos muy con un porcentaje elevado, como la inseguridad ciudadana o los problemas económicos y sociales, mientras que otros temas, como el terrorismo de ETA o las pensiones, apenas aparecen mencionados.

Tabla 6: Aparición de los ítems de los Barómetros del CIS en las series de ficción españolas analizadas (1990 – 1994)

	Categoría	Nº de representaciones	Porcentaje
1	La inseguridad ciudadana	33	26%
2	Los problemas de índole económica	32	25%
3	Los problemas de índole social	13	10%
4	Las drogas	12	9%
5	El paro	10	8%
6	La corrupción y el fraude	5	4%
7	La vivienda	4	3%
8	El Gobierno y partidos o políticos concretos	4	3%
9	El funcionamiento de los servicios públicos	4	3%
10	La educación	3	2%
11	La sanidad	2	2%
12	Los problemas de la agricultura, ganadería y pesca	2	2%
13	Los políticos en general, los partidos políticos y la política	2	2%
14	El terrorismo. ETA	1	1%
15	Las pensiones	1	1%
16	Los problemas medioambientales	0	0%

Fuente: elaboración propia

3.5.1. Las consecuencias de la crisis económica y del paro

En prácticamente todas las series analizadas aparecen contratiempos económicos: personajes en paro o con el temor de perder su trabajo. Durante esos años, el paro fue un

grave problema. En 1994 alcanzó hasta un 24,5 por ciento³⁷. En una de las ficciones analizadas (*Lleno, por favor*, Antena 3, 1993) se hace referencia, a través de un personaje secundario, a la reconversión industrial llevada a cabo por Felipe González a partir de 1986. Este personaje cambia, en cada capítulo, de puesto de trabajo, a cada cual más rocambolesco. Con el cierre de numerosas fábricas y los recortes o expedientes de extinción de empleo, miles de trabajadores cualificados para unas tareas muy concretas se vieron abocados a un mercado laboral en el que ya no tenían cabida. La desesperación por la búsqueda de un futuro estable la encarna este personaje que pasa de la fábrica a vender salchichas, pintar las rayas de la carretera o perseguir a morosos vestidos de chaqué. La situación laboral inestable de esos años y las protestas por la reforma laboral socialista que desencadenó una huelga general en enero de 1994, se refleja en *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1994), donde el sacerdote progresista pasa la noche con unos trabajadores de una fábrica que están encerrados por llevar cuatro meses sin cobrar. Este capítulo se emitió el 29 de junio, seis meses después de la huelga general³⁸.

Pero, exceptuando estas escasas referencias, la tónica general es abordar este tema en la ficción desde una postura superflua, incluso cómica. Hay personajes que carecen de un empleo estable, lo que se traduce en falta de dinero o deudas, pero esto no representa un problema grave, porque son los pícaros del siglo XX, modernos embaucadores que consiguen engañar a los profesionales o a las personas de su alrededor para seguir

³⁷ Instituto Nacional de Estadística (INE)

³⁸ La huelga general del 27 de enero de 1994 fue convocada por los sindicatos UGT y CCOO contra la reforma laboral que estaba tramitando el Gobierno de Felipe González del PSOE. Esta nueva ley suponía: la legalización de las Empresas de Trabajo Temporal, que dieron pie a contratos laborales más precarios; la ampliación del contrato de formación hasta los 25 años y la creación del contrato en prácticas; la incorporación como motivo de despido objetivo las causas organizativas y de producción y la eliminación de la obligatoriedad de contratar a través del INEM. Esta movilización tuvo lugar en un momento social de grave crisis económica con unas tasas de paro que superaban el 20% desde 1993. Respecto a su seguimiento, el Gobierno lo situó en un 32 %, la CEOE (Confederación Española de Organizaciones Empresariales) lo cifró en un 26% y los sindicatos convocantes en un 90%. A pesar de la huelga y las presiones, la ley fue aprobada y entró en vigor. Redondo, N. (23 de enero de 1994), "Romper el muro" en *ABC*, p. 94 y D.E. (28 de enero de 1994), "Felipe González afirma que no cederá a la presión de los sindicatos tras la huelga general", en *ABC*, p. 17

viviendo cómodamente sin tener que preocuparse de encontrar un trabajo estable. Estos tipos representan el ideal de un hombre seguro, triunfador y conquistador de mujeres, sin las típicas ataduras laborales y amorosas para siempre. Su estilo de vida representado por Mario Conde o Enrique Sarasola, la *beautiful people*, era un espejo para estos personajes (modelo de *Hombre truhan*) que aspiraban a que uno de sus negocios les hiciera triunfar y vivir de las rentas, aunque generalmente terminaban la iniciativa con poca fortuna. Estos personajes son, como se ha mencionado, Adolfo Segura en *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991) o Gonzalo Miralles en *Truhanes* (Telecinco, 1993).

Los problemas económicos surgen por una falta de ingresos, bien por un mal trabajo, por la ausencia de éste, o por desgracias que acontecen de improviso. Muchas de estas referencias a sus dificultades económicas son cuestiones cotidianas del día a día en la que los espectadores pueden verse reflejados, pero que suelen ir acompañadas con pinceladas cómicas, como se ha señalado, que revierten la situación. Ser perseguido como moroso por un hombre disfrazado de pato, ir a comer a un *burger* (un restaurante de comida barata) para ahorrar, consentir que una clienta robe en su negocio porque es la mujer del banquero que le ha prestado dinero o que unas monjas apoyen a una falsa vidente a cambio de un porcentaje de sus ingresos, son muestras de ese humor en situaciones un tanto trágicas.

La ficción se aproxima a la realidad. Sin embargo, el encuadre que se utiliza, el humor, le resta dramatismo, incluso verosimilitud. En la fiesta por el primer aniversario de la apertura del negocio los protagonistas de *Eva y Adán, Agencia matrimonial* (TVE, 1990) son desahuciados por no pagar el alquiler y la deuda contraída. A pesar de lo que este hecho implica el fin del trabajo y la forma de ganarse la vida, los personajes no parecen derrotados y se intuye que, a pesar de no tener medios, en un futuro próximo,

volverán a montar otro negocio. En último caso, la esperanza arroja tranquilidad a estas situaciones críticas.

Los problemas económicos derivados de una falta de trabajo pueden acarrear el desahucio de quienes viven en el hogar por no poder seguir pagándolo. No es solo un drama económico sino también social por lo que implica. Este temor afecta a los desempleados, como Gonzalo Miralles en *Truhanes* (Telecinco, 1993), pero también a personas mayores ya jubiladas como Doña Paquita, clienta de la Farmacia de Lourdes Cano, a la que una constructora intenta desalojar de su casa para derribarla y construir pisos nuevos. Cuando el acreedor le pide el pago del alquiler al protagonista de *Truhanes* (Telecinco, 1993) este le hace burla a sus espaldas, criticando que le reclame el dinero: "Pero qué tipo tan pesado. ¿Pero la casa no es tuya? ¿y cuando la deje no va a seguir siendo tuya?;Entonces por qué te voy a tener que pagar!". Lo mismo ocurre en *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), cuando fingen un desahucio en el que un enfermo y una madre con dos niños deben abandonar una casa ocupada. La desgracia de quedarse sin casa y en la calle se banaliza y se presenta como un problema menor. Sin duda, en ello tiene que ver el hecho de que en estos años predomina la comedia dentro del género de la ficción televisiva.

En otras ocasiones, las situaciones dramáticas se resuelven de forma fortuita y por la bondad de otros personajes que ayudan al prójimo, como se ha comentado. Se transmiten valores asociados al compañerismo, la amistad o la empatía, característicos en algunas series de corte moralista y para toda la familia. El *Gasofa* se enfrenta a un autostopista que pide en un cartel ir a Valencia. Finalmente le ayuda cuando se entera de que no dispone de dinero para estar al lado de su mujer enferma, como ya se ha relatado.

En definitiva, los dramas personales en materia económica, que inquietan a los ciudadanos durante estos años, son también protagonistas de la ficción, adquieren un

formato edulcorado. El reflejo existe, porque se alude a situaciones fácilmente reconocidas por el público, sin embargo, en esos momentos, se potencia la visión cómica y el entretenimiento con tramas anecdóticas y finales felices.

3.5.2. Delincuencia y drogadicción en la pantalla

Durante los primeros años de los 90, la drogadicción constituía un grave problema para la sociedad española. Esta lacra, que había comenzado durante la década anterior, afectaba especialmente a los jóvenes. Fueron muchos los que cayeron en la adicción y la delincuencia para poder seguir consumiendo, rompiendo familias y creando un clima de inseguridad ciudadana. Se difundía cada vez más información sobre sus efectos y consecuencias. No obstante, según la memoria de la Delegación del Gobierno para el Plan Nacional Contra la Droga de 1993, el 2,1 por ciento de los españoles mayores de 15 años había consumido drogas sintéticas, un 4,2 por ciento de los españoles había tomado cocaína en alguna vez de su vida y un total de 642 personas murieron en el país por el consumo de alguna droga, durante ese año. Del 63,9 por ciento de las personas con SIDA en ese mismo periodo, 14.479 estaban vinculadas con entornos de drogadicción. Con este escenario diario, el 32,8 por ciento de la población española de 1993 entendía que existía una relación directa entre la droga y la delincuencia (Fuentes, C., 1994: 59).

La serie que hizo de la lucha contra la droga el eje de su argumento fue *Brigada Central II: la guerra blanca* (TVE, 1992). Al amparo de la firma y entrada en vigor un año después del Tratado de Maastricht de la Unión Europea que, entre otros aspectos, implicaba el nacimiento de un escenario comunitario con una política exterior y seguridad común y una cooperación policial y judicial en materia penal entre los países miembros, la ficción televisiva plantea la creación de una policía comunitaria con los mejores profesionales de cada país.

Esta serie rompe la tónica tradicional de esta época en la que proliferan las series cómicas y familiares. Se trata de una ficción adulta por su temática y realista por la forma en la que se aborda. En el comienzo del tercer capítulo, un joven drogadicto, desesperado por conseguir dinero para su dosis, entra a robar en una farmacia, mata a la farmacéutica y toma como rehén a una niña. La escena de pánico en el exterior con la policía dispuesta a intervenir, y la madre del joven pidiendo que se entregue, se contraponen a la del joven que no entra en razón y sólo piensa en su adicción. Esta escena retrata con dureza la realidad del problema al que este grupo de euro policías se enfrenta.

La habilidad de la ficción para reflejar estas situaciones tan delicadas se consigue relacionando el tema con personajes episódicos o de manera circunstancial. Es una realidad que existe, pero como resulta una cuestión incómoda para la sociedad en general, no se ahonda en él. Tampoco se incluye en sus referencias el chiste.

En uno de los episodios de *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991) aparecen un par de jóvenes drogadictos, con un aspecto físico desaliñado, que llegan al establecimiento con la idea de robar jeringuillas. La farmacéutica no les hace frente, porque tiene miedo. Con esa escena, de dos minutos de duración, se hace visible esa preocupación social que existe en torno a este tema, pero no se profundiza en lo que hay detrás: por qué se drogan, dónde la consiguen o cuáles son las consecuencias personales y sociales de esta adicción. Sólo se menciona, en un diálogo entre ellos, cómo por culpa de su drogadicción, varios de sus amigos han perdido la vida.

Relacionado con esta cuestión, se plantea también el SIDA, del que preocupa sobre todo su transmisión. Como se ha visto, más de la mitad de las personas infectadas durante esos años consumen drogas. El desconocimiento y los prejuicios fomentan aún más este temor. Comentarios como el de un personaje de *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993) diciendo a otro: “Pero no me huyas, que no tengo SIDA” muestran precisamente

ese miedo. Lo mismo cuando un sacerdote de *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1994) cree que ha contraído el SIDA por sentarse en una butaca en la que un drogadicto ha tirado una jeringuilla. Cuando va al médico a hacerse las pruebas, las enfermeras le prejuzgan sin saber la verdad de lo ocurrido al paciente.

La ficción, no se debe olvidar, cuenta con una función de agente socializador que ayuda a construir identidades, pero también a normalizar y naturalizar las transformaciones sociales (Belmonte y Gullamon, 2008: 116). Este tipo de argumentos, en los que los protagonistas participan de temas de actualidad, generaban debate social y, en ocasiones, reacciones positivas. En 1992, una niña malagueña afectada por el virus del VIH sufrió un enorme rechazo social tanto en el colegio como en el entorno en el que vivía ante el miedo al posible contagio. De manera pedagógica *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991), incorporó este caso en una de sus tramas: los actores besaban a la niña mientras denunciaban la falta de información sobre la enfermedad (laSexta.com, 28 de octubre de 2017) .

Pero no todos los delitos, robos o estafas están protagonizados por personas drogodependientes en las ficciones españolas de estos años. Los ladrones también son personas generalmente con antecedentes en la delincuencia, pícaros y con un pasado convicto o que les arrastra a llevar ese tipo de vida. Cuando la trama principal se desarrolla en el negocio que dirigen los protagonistas, una tendencia muy repetida en las comedias de estos años, la aparición en pantalla de robos y timos resulta habitual. A diferencia de las anteriores, estas situaciones sí suelen abordar con un tono cómico que incide especialmente en las reacciones de los atracadores: su nerviosismo, sus mentiras, su improvisación, sus constantes fracasos, etcétera. En otras palabras, una acción que podría resultar dramática se convierte en cómica y se banaliza. En *Eva y Adán, Agencia*

Matrimonial (TVE, 1990) y *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993) los ladrones rara vez logran su botín.

El ejemplo más claro de comicidad en la inseguridad ciudadana se observa en *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993). Forman una banda que planea timos, negocios fraudulentos y demás robos, utilizando los trucos más simples y antiguos del mundo. Se muestra la mezquindad y simpleza del ciudadano que se deja engañar fácilmente. Robar una cartera, fingir un atropello, el timo de la “estampita”, pedir limosna cuando no lo necesitan, hacerse pasar por invidente son ejemplos de las prácticas de estos delincuentes. Gracias a la picaresca las situaciones se tornan graciosas y divertidas. Tanto es así, que los papeles se invierten: los buenos son los ladrones y los malos los policías que los persiguen.

La idea de que los personajes que cometen un delito merecen su redención constituye también un enfoque que permite restar importancia a estas situaciones. En muchas ocasiones, un pasado complicado, una familia desestructurada, la falta de estudios y medios económicos arrastra a los personajes a robar o timar. Es el caso de Antonio, en *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1994). Se da a entender que son las circunstancias sociales y familiares las que abocan a este personaje a la delincuencia, descartando de alguna forma la responsabilidad individual en el hecho.

En definitiva, las series de ficción nacional durante estos años incluyen en sus tramas temas como las drogas y la delincuencia, que tanto preocupaban a sus espectadores, pero lo hacen de forma superficial, dulcificada, o bien, abordando el tema superficialmente, de manera anecdótica o introduciendo visos cómicas. Los atracos, los timos o las estafas son mostrados de forma poco realista. La sociedad ya lo padece en su entorno cotidiano y la ficción solo pretende entretener, evadir y no atemorizar aún más a la población.

3.5.3. Problemas y cambios sociales

Con el paso del tiempo, las sociedades evolucionan y cambian, viéndose a veces afectadas por factores externos e internos como la economía, la inmigración, la situación política y la educación. La España de principios de los años 90 no fue igual que la de unos años antes. Con el proceso de Transición política, durante el cual la democracia se había asentado, se consiguieron importantes libertades. Pero también en estos años se observan cambios significativos en la ética social y en los valores. Por ejemplo, se muestra un cierto abandono de los miembros más vulnerables de la familia: los ancianos y los niños. La familia tradicional ya no constituye un pilar fundamental de la sociedad y, aunque la ficción televisiva sigue recurriendo al núcleo familiar para ubicar a sus personajes y plantear tramas, como se ha explicado, lo cierto es que también se hacen referencias a la soledad o al desamparo de algunos de sus miembros. En *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993), un matrimonio de mediana edad abandona en la gasolinera al abuelo mientras éste utilizaba el aseo. En lugar de sorprenderse por ello, el anciano lo asume como algo normal, porque entiende que es una molestia para su familia, además de tratarse de una experiencia ya vivida en otras ocasiones.

También los jóvenes y niños son víctimas del desamparo porque sus padres han muerto, están en la cárcel o no pueden hacerse cargo de ellos. En este tipo de tramas, no existe espacio para la comedia y la risa. No siempre tienen un final feliz, aunque la ficción (*Lleno, por favor*, Antena 3, 1993; *¡Ay, Señor, Señor!*, Antena 3, 1994), crea personajes con un gran corazón capaces de rescatar a estas menores de una vida desestructurada. La pequeña pantalla transmite así un mensaje claro: el concepto de familia tradicional se está modificando, pero la sociedad cuenta con los mecanismos necesarios para suplir su labor. Estos instrumentos parecen depender, no obstante, de la buena voluntad de las personas.

En 1992, había en España unos 600.000 inmigrantes: unos con permiso de residencia y otros, más o menos la mitad, sin él. Suponían aproximadamente el 1,5 por ciento total de los habitantes del país (S.E.E., 1992: 70). Aunque esta cifra se fue incrementando paulatinamente a lo largo de la década de los noventa, la ficción apenas recoge esta realidad y, cuando lo hace, recurre a estereotipos y clichés. Por ejemplo, la inmigración de esos años proviene de los países latinoamericanos, se identifica con delincuencia y tráfico de estupefacientes (*Brigada Central II: La guerra blanca*, TVE, 1992).

Los magrebíes se consideran en la ficción, ciudadanos procedentes de países atrasados. En *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993), algunos personajes, como don Pepe, tratan con desprecio a una familia marroquí que acampa en su gasolinera. Contrario a la multiculturalidad, desprecia sus costumbres y creencias. Pero no solo se relaciona la inmigración con la delincuencia o retraso, también se denuncian los prejuicios por el color de piel. En *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1994), finalizan la temporada con la marcha del protagonista a Venezuela, dejando a su compañero, más conservador y tradicional, en Madrid. Cuando llega al portal, un hombre negro se le acerca y él lo confunde con un pobre. En realidad, es su nuevo compañero y cuando se lo comunica, casi pierde el conocimiento.

Las pocas referencias sobre inmigración en las historias televisivas dejan una imagen de una España caduca, anquilosada, cerrada que asimila muy poco a poco la llegada de personas. Los personajes más jóvenes lo aceptan mejor, mientras que los más mayores y tradicionales encuentran dificultades para comprender que ahora deben que compartir su vida con personas de diferente cultura, religión y color de piel.

Otro de los temas que cambió en esos años con respecto a otras épocas fue la visibilidad y aceptación social de la homosexualidad. En los años 80, con la *movida*³⁹, las personas homosexuales comenzaron a hacer pública su condición como tales y a no ocultarse en una vida inventada. Sin embargo, eran aún muchas personas que habían crecido en un ambiente en el que la homosexualidad se consideraba inmoral y antinatural. En la ficción cinematográfica ya se había mostrado la homosexualidad en películas como *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984), a través del estereotipo manido del hombre afeminado. Pero contar la historia de amor de dos hombres o dos mujeres de la misma forma que una pareja heterosexual resultaba todavía muy extraño en televisión. En un capítulo de *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena 3, 1994), la trama principal presenta a dos hombres mayores enamorados y que llevan juntos toda la vida. Uno de ellos es muy religioso, y acude al padre Luis para consultarle sobre si la Iglesia puede bendecir su unión, porque desean hacer público su amor. El sacerdote les dice que desde el punto de vista humano, les entiende y les respeta, porque forman una pareja más, que se aman. Pero la Iglesia lo percibe de forma diferente. Los homosexuales se muestran como personas débiles, atormentadas por la contradicción que sienten y preocupados por el rechazo que experimentan del mundo que les rodea.

Una batalla que también se libra en la sociedad de esos años es la de la igualdad de género: la libertad de la mujer y su independencia del hombre. Durante el Franquismo la mujer perfecta era la ama de casa que se ocupaba de las labores del hogar y de sus hijos mientras el marido trabajaba fuera y desarrollaba, en algunos casos, una carrera profesional. Del mismo modo, estaban mejor consideradas las relaciones

³⁹ La *movida* fue un movimiento contracultural y artístico, erradicado inicialmente en Madrid, que se extendió durante la década de los 80 como respuesta de la juventud durante la Transición al ostracismo de décadas anteriores. Impulsó una revolución en diferentes ámbitos culturales, destacando especialmente en la música, la televisión, el cine, la moda, la fotografía o el comic. Se caracterizada fundamentalmente por la libertad artística propia de la cultura *underground*. Calderón España, M. C. (1997)

extramatrimoniales y una agitada vida social en el hombre que en la mujer. Con la llegada de la democracia a España arribaron leyes como la del divorcio o la despenalización del aborto que, a pesar de generar cierto rechazo social, permitieron iniciar el camino hacia la liberación de la mujer.

La ley del divorcio estaba vigente desde 1981, pero en la ficción aparecen pocos personajes divorciados: la única excepción son los protagonistas de *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991). Sin embargo, sigue predominando la modalidad patriarcal: representación del hombre que domina a la mujer. En *Eva y Adán, Agencia matrimonial* (TVE, 1990) estos roles se muestran en varios capítulos, a través de las parejas recién formadas. Algunos de los clientes que acuden a la agencia buscan un ama de casa, no una compañera de vida. En un episodio, tres hermanos de pueblo, con ideas extremadamente machistas, afirman abiertamente que quieren una mujer en casa para cada uno para que "les haga la faena", a ser posible virgen para "estrenarla ellos" y además atractiva. Es importante señalar que esta mentalidad tradicional se atribuye al mundo rural, aunque no de forma exclusiva. En otro capítulo, la empleada que realiza el servicio de limpieza de la oficina acude corriendo a sus jefes, porque cree que un hombre le persigue. El individuo en cuestión, caracterizado como un antiguo legionario violento, comenta a Eva que quiere casarse con esa chica, a pesar de que ella está en contra, y le advierte: "Si me quedo con ella, ya les digo una cosa, se pueden ir buscando otra que les limpie porque mi mujer solo me limpia a mí". La respuesta de Eva, asustada por su violencia física y verbal, lo confirma: "Clarísimo, donde iba a estar mejor que en casa con usted". El mismo esquema de familia en el que el hombre es el cabeza de familia y la mujer la encargada de los quehaceres domésticos aparece en otras ficciones como *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993).

Los personajes representados por mujeres jóvenes, muestran poco a poco su oposición a ese modelo en el que han crecido, exigiendo su propio espacio en el mercado laboral, a la hora de estudiar y no solo quedarse en casa para servir a su pareja, como se ha visto en el comentario de los personajes.

Otros problemas como la educación, la sanidad o las pensiones apenas aparecen en la ficción televisiva y, cuando lo hacen, no constituyen cuestiones sobre las que se profundice. En *Truhanes* (Telecinco, 1993), uno de los personajes es una joven universitaria que tiene que trabajar de empleada doméstica para poder pagarse sus estudios. Otro de los personajes comenta: "Hoy en día los estudiantes lo tienen crudo", dando a entender que, a pesar de los estudios, comenzar y hacerse un hueco resulta complicado en esos años por la situación económica y el paro que sufre España.

En definitiva, los problemas sociales se tratan, en la mayoría de las series televisivas, desde una perspectiva cómica y poco verosímil. Las tramas dramáticas apenas tienen espacio en la ficción de estos años, cuyo objetivo principal es ofrecer a los espectadores momentos de risa. Se observa que todavía la sociedad española requiere madurez para abordar con normalidad la homosexualidad, la igualdad de género o la multiculturalidad.

3.5.4. Política, corrupción e imagen negativa del poder

El Gobierno estaba en manos del Partido Socialista (PSOE) desde 1982. Los últimos años de su mandato –en 1996 el Partido Popular ganó las elecciones- estuvieron marcados por la corrupción: el estallido del caso Juan Guerra, el de Filesa, Ibercorp o el caso Roldán. La corrupción política pasó entonces a ser de las principales preocupaciones de los ciudadanos, agravada por la delicada situación económica y de paro del país. Ante

la presión popular el gobierno presidido por Felipe González adelantó las elecciones generales en 1993, aunque el PSOE las ganó de nuevo por la mínima.

El malestar de los españoles ante la mala gestión de los políticos, el gobierno y la corrupción se muestra en la ficción a través de una ridiculización de la clase política en general, y, en particular, de determinados dirigentes conocidos de la actualidad. Se refleja un sistema que se considera tradicional y habitual en el que siempre hay alcaldes, concejales o gobernadores corruptos. Éstos se mueven por su propio interés sin tener en cuenta el bien del ciudadano que le ha votado. Uno de los timos de la banda de *Los ladrones va a la oficina* (Antena 3, 1993) consiste en vender falsos contactos con un concejal del Ayuntamiento, habituado a este tipo de tratos. La publicación de un caso de corrupción política y desvío de millones en un periódico es un motivo de chanza por la asiduidad de estas noticias que ya no sorprenden a nadie, tampoco a estos personajes de ficción. La serie que más ridiculiza la política es *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993). El protagonista, Don Pepe, fue alcalde de su pueblo durante muchos años. Como conservador y franquista critica al Gobierno y a la clase política en general. En una ocasión discute de política con el párroco del municipio, un hombre más progresista. Le acusa de "inquietar a los pobres y fastidiar a los ricos" y de ser el culpable de haber perdido las elecciones. El sacerdote le replica que aquello ocurrió por su lema: "Pan para los buenos, leña para los malos". Se representa así las dos Españas que todavía se distinguían en el país.

Existe un cierto sentido crítico con todo aquello relacionado con el poder y su gestión: los funcionarios públicos también son vilipendiados. En *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), los policías dan una imagen de desorganización, ineptitud y aprovechamiento de su situación de poder para sus propios intereses. Los ladrones

manejan al comisario y a sus hombres a su antojo, consiguiendo salirse con la suya y dejándoles en mal lugar.

El terrorismo de ETA constituía un tema delicado en esos años en los que la banda atentaba, secuestraba y asesinaba a varias personas al año. En la ficción no se menciona salvo un comentario de un personaje que alude a un secuestro político, que podría atribuirse a ETA. Este tema resulta muy preocupante para la sociedad y la ficción televisiva de estos años no parece saber cómo incluirlo en sus argumentos, y más, en el género de comedia blanca que es la predominante en estos años, como se ha explicado.

3.5.5. Una España de ficción urbana

Finalmente, es importante señalar que todas las ficciones analizadas se desarrollan en entornos urbanos, salvo *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993), cuya gasolinera se sitúa a las afueras de un pueblo que apenas se menciona y que sólo se vislumbra a lo lejos. Se observa por tanto una preferencia a situar las historias en grandes ciudades, en concreto en barrios populares, así como en comercios o espacios públicos y cotidianos para los telespectadores urbanitas. Por ello, los problemas que entonces afectaban al campo, como los relacionados con la agricultura, la ganadería o la pesca o el cuidado del medio ambiente, no se referenciaban en las tramas de las series de ficción.

Según datos del Banco Mundial, en 1990 el 24,7 por ciento de la población española se encontraba concentrada en entornos rurales⁴⁰, es decir, que tres cuartas partes de los españoles vivían en núcleos urbanos. Ante el hecho de querer ofrecer historias que

⁴⁰ <http://www.bancomundial.org/>. El Banco Mundial es una organización que, según su página web, tiene como objetivo “acabar con la pobreza extrema y promover la prosperidad compartida”. Dentro de su banco de datos aparece recogida la evolución del % de población rural en el mundo y por países desde 1960. En esa fecha, el 43% de los españoles vivían en núcleos rurales, con la emigración a la ciudad que comenzó en esa década, los campos han ido quedando cada vez más vacíos y con menos personas trabajando en profesiones del primer sector.

podieran llegar a un mayor porcentaje de públicos, las cadenas se olvidaron de poner el foco en la realidad de los pueblos, sin representar sus circunstancias y peculiaridades.

Las únicas referencias que se visibilizan se llevan a cabo a través de personajes secundarios que aparecen de manera puntual, en algún episodio, como visitantes del pueblo a la gran ciudad, caricaturizados como incultos, paletos, toscos y mucho más retrasados que los habitantes de la ciudad. Además, son objeto de mofa y burlas por parte de los personajes de procedencia urbana. La figura del pueblerino se ridiculiza y exagera en la comedia, como los tres hermanos solteros que acuden a *Eva y Adán. Agencia Matrimonial* (TVE, 1990) que parecen recién llegados de una España de hace décadas, al estilo de las películas de comedia que popularizó Paco Martínez Soria en los 60 y 70.

CAPITULO 4: LA HEGEMONIA DE LA *DRAMEDIA* FAMILIAR Y LOS DRAMAS PROFESIONALES (1995-2002)

4.1. El desarrollo de la industria televisiva en España

A mediados de los años 90, las cadenas de televisión privadas generalistas se habían asentado y concentraban la mayor parte de la audiencia televisiva. En 1995 la audiencia media anual de Antena 3, con un 26 por ciento de *share*, se aproximó a la de TVE, con un 27,6 por ciento. Tampoco Telecinco se quedó atrás alcanzando el 18,5 por ciento. En esos años se emitieron programas de entretenimiento destinados a todo tipo de públicos que pretendían incrementar las audiencias de las cadenas y fidelizar al espectador, dentro de la competencia que existía. Se programaron concursos como *El gran juego de la Oca* (Antena 3, 1993), programas de humor como *Genio y figura* (Antena 3, 1994), *talk shows* como *Sorpresa, Sorpresa* (Antena 3, 1996) o *El diario* (Antena 3, 2001), o *talent shows* musicales como *Lluvia de estrellas* (Antena 3, 1995), en los cuales los participantes anónimos eran los protagonistas del espectáculo de la televisión hiperrealista (Abril, 1995).

El *talk show* evolucionó desde programas de debate de los 80 hasta la hibridación con el *reality show* en la década de los 90, recogiendo particularidades del ámbito personal de los invitados, mediante conversaciones que remiten más bien a confesiones públicas y a una compasión social (Lacalle, 2000). Los *talent show* musicales, que se iniciaron también en estos años, son el resultado de la hibridación de los programas de música tradicionales con la narrativa del *reality show*, y “es una modalidad en la que los concursantes intentan demostrar su talento artístico compitiendo por un premio” (Blanco Maldonado, 2017). En todos estos formatos de entretenimiento, que son el resultado de la consolidación de la Neotelevisión (Eco, 1986), es más atractiva la puesta en escena del

programa. No importa si su contenido resulta verdadero (Breton y Proulx, 1990). En esa puesta en escena participa el público como el centro de todo.

Todos estos formatos tenían en común que ocupaban el *prime time*, contaban con espectaculares decorados, un elevado presupuesto y estaban conducidos por figuras muy conocidas – estrellas de la televisión- por los telespectadores. Fueron también unos años de innovación. Aparte de los ya mencionados, se incorporaron a la parrilla otros formatos novedosos y trasgresores, en el *late night*, como *Esta noche cruzamos el Mississippi* (Telecinco, 1995), presentado por Pepe Navarro. Ofrecía contenidos muy variados (crónica negra, humor, sexo) y un tono polémico que lo alejaban del estilo de este tipo de *shows* estadounidenses (Salgado Losada, 2006). También alcanzó popularidad la sátira política del infoentretenimiento de *Caiga quien caiga* (Telecinco, 1996). En el infoentretenimiento “la función referencial del discurso periodístico se pierde completamente, cediendo terreno a distintos tonos humorísticos basados desde la parodia hasta la pantomima, pasando por el sarcasmo, la ironía, el chiste y la sátira” (Gordillo et al., 2010).

A partir de 2000, la evolución constante de la televisión dio paso a la consolidación de un formato revolucionario que, a partir de ese momento, ha estado presente en la parrilla de programación de los diferentes canales, obteniendo índices de audiencia hasta entonces no alcanzados: el *reality show*. Anteriormente ya existían formatos híbridos, como se ha indicado, en los que la televisión ponía el foco en personas anónimas y su experiencia vital. Sin embargo, a partir de este momento, la frontera entre ficción y realidad se diluyen dando lugar a la “televigilancia” (Aladro, 2000), es decir, a los programas de convivencia, que se han convertido en los generadores de las nuevas estrellas mediáticas, y cuya influencia y repercusión hizo que el término *reality show* se asocie a este tipo de concursos de tele-realidad (Perales Bazo, 2011). El primero de estos

programas y que marcó un antes y un después fue *Gran Hermano* en Telecinco (2000), al que siguieron, entre otros: *Supervivientes* (Telecinco, 2000), *El bus* (Antena 3, 2000) y *La Granja de los famosos* (Antena 3, 2004). En la separación entre formatos informativos / educativos y formatos de entretenimiento, se ha impuesto en minutos de emisión este último, generando contenidos que mezclan el espectáculo con las emociones (Castañares, 1995: 83).

En esta etapa se produjo una renovación del género de ficción (García de Castro, 2002: 109). Las series que aparecieron en estos años se caracterizaron por su calidad, porque dispusieron de una inversión económica superior a la del periodo anterior. También predominó en estas historias una presencia mayor de realismo. Se produjeron series con una mayor duración permitiendo de esta forma incluir varias tramas paralelas, un mayor número de personajes que representaban perfiles diferentes y protagonizaban sus propias historias, decorados interiores combinados con escenarios reales y una mayor variedad de géneros (comedia, drama, acción, *dramedia*...).

A partir de 1995, y durante al menos un lustro posterior, tuvo lugar una etapa de “hegemonía de la ficción doméstica” en España, basada en una renovación y ruptura con el modelo anterior en cuatro aspectos: la consolidación y el desarrollo de las cadenas de televisión privadas, el nacimiento de un sistema de producción industrial no asociado con la distribución, la adopción de un modelo de producción al estilo americano en lugar del europeo que primaba hasta entonces y la preferencia en los argumentos de un “nuevo realismo narrativo popular y contemporáneo” (García de Castro, 2003). La ficción que dio paso a este nuevo estilo de ficción nacional fue *Médico de familia* (Telecinco, 1995).

Durante esta segunda etapa, como se ha comentado en el Capítulo 2, proliferaron las comedias, pero también las *dramedias*, resultado de la combinación de comedia y drama. La temática principal de este tipo de ficciones giraba en torno a cuestiones

familiares, aunque en estos años empezaron a despuntar las series dramáticas profesionales, que sitúan la acción principal en el lugar de trabajo de los protagonistas. Se trata generalmente de profesiones relacionadas con el servicio público: centro médico, comisaría de policía o redacción de un periódico.

4.2. La representación de los personajes en la *dramedia* y la ficción profesional: la riqueza de la diversidad

En la clasificación diferenciada entre personajes femeninos y masculinos, realizada a partir de las series analizadas en este periodo, se repiten algunos modelos anteriormente determinados, otros aparecen por primera vez y un grupo representa la evolución de los primeros. El resultado se muestra en la Tabla 1:

Tabla 1: Tipología de personajes masculinos y femeninos en la ficción televisiva española (1995 – 2002)

Personajes femeninos	Adolescente o joven inmadura
	Mujer independiente
	Madre trabajadora
	Mujer liberada
	Mujer conservadora
Personajes masculinos	Adolescente o joven inmaduro
	Hombre padre de familia
	Hombre de acción
	Hombre conservador
	Hombre truhan
	Hombre villano

Fuente: elaboración propia

Dado que el periodo abarca más años e incluye un mayor número de series, los personajes tenidos en cuenta también se han incrementado. En total han sido 28 personajes masculinos y 26 femeninos. Todos ellos son personajes protagonistas o secundarios con algún rasgo identificativo que permite establecer un patrón. La diferencia entre la cantidad de personajes masculinos y femeninos ha disminuido con respecto al anterior periodo.

En este periodo, tiene lugar un cambio más importante dentro de la representación los personajes femeninos que los masculinos. La mujer adquiere una mayor visibilidad en un ámbito laboral profesional cualificado y representa un papel protagonista fuera del hogar y el ámbito privado. No obstante, se mantiene una diferenciación por género en las profesiones, dentro de estereotipos sociales ya arraigados en la sociedad. Los trabajos desempeñados por personajes femeninos eran los de periodista, profesora o enfermera, mientras que los hombres ejercen de policías, taberneros o mecánicos. Cuando aparece alguna mujer en estos ámbitos profesionales, como en el caso de los cuerpos de seguridad, los cargos jerárquicos superiores están ocupados por hombres.

Se recurre a la agrupación de los personajes por géneros dentro de un tópico muy común en la comedia: la guerra de sexos que da pie a una exaltación de la masculinidad y la feminidad (Belmonte y Guillamón, 2008). Para la construcción de los personajes es igual de importante la comunicación no verbal, es decir, al aspecto físico, su peinado, maquillaje o su vestuario. Los personajes protagonistas, masculinos y femeninos, responden con los cánones de belleza establecidos del momento, es decir, hombres robustos y musculados y mujeres delgadas y con un cuerpo definido (Fanjul-Peyró, González Oñate y Cabezuelo Lorenzo, 2015). La función socializadora de la televisión como medio de comunicación (Merlo, 2002), incide a su vez en la perpetuación de estos estereotipos en los públicos.

4.2.1. Personajes femeninos: la mujer profesional se instala en la ficción

A) *Adolescente o joven inmadura*

En este caso, la creación del personaje se define como una mujer joven, adolescente, de entre 15 a 25 años, que bien por su edad o porque no han tenido una necesidad real en su vida, le falta capacidad para afrontar y aceptar responsabilidades. Vive dependiente de sus padres, no cuentan con un trabajo estable y sus preocupaciones principales se circunscriben a los romances o poseer bienes materiales. Se caracteriza por ser caprichosa y voluble y no sabe que quiere hacer en la vida. Se encuentra en esa etapa en la que comienza a encauzar su vida hacia la edad adulta y no asume los compromisos que ello conlleva. En cuanto a su aspecto físico, las *Jóvenes inmaduras* son delgadas y atractivas, visten a la moda y de una manera juvenil y algo atrevida.

En el anterior periodo, las chicas de esta edad eran más soñadoras, pero, al mismo tiempo, emprendedoras porque eran conscientes de que habían desaparecido algunas desigualdades en el ámbito laboral. Pensaban que era su oportunidad para conseguir sus objetivos marcados (*Mujer Vitalista*). En estos años, sin embargo, las jóvenes que proliferan en las ficciones se muestran menos ambiciosas y más infantiles e inmaduras, porque entienden que las generaciones anteriores les han facilitado el recorrido.

Así, por ejemplo, en *La casa de los líos* (Antena 3, 1996), las jóvenes sobrinas del protagonista viven en un hogar confortable, sin problemas económicos y gozan de cierta libertad para ocupar su vida en cuestiones más disolutas y banales. Fifa (Patricia Vico), la menor de ellas, sueña con ser modelo y, a lo largo de la serie, encadena *castings* y trabajos sencillos, preocupándose sólo de su aspecto físico, salir de fiesta y disfrutar de sus relaciones sentimentales. Le cuesta asumir responsabilidades y enfrentarse a los problemas, puesto que siempre cuenta con sus padres y su tío para que la cuiden.

Similar es el caso de la hija de Tito Valverde en el drama policiaco *El Comisario* (Telecinco, 1999), Sonia, interpretado por Silvia Abascal. La joven resulta egoísta y manipuladora, utiliza a la gente que le rodea a su antojo en función a sus intereses, especialmente a sus parejas y a su padre. A diferencia de otros jóvenes de su edad, posee una posición privilegiada porque ha podido ir a la universidad y dispone de estabilidad económica. Sus principales motivaciones se limitan a cuestiones sentimentales.

Los mismos objetivos mueven al personaje que le dio la fama a Paz Vega en *7 vidas* (Telecinco, 1999), Lucía. Esta prima lejana de los protagonistas, que ha gozado de una vida acomodada y bajo el amparo económico de su familia en Sevilla, decide marcharse a Madrid para demostrar que puede tomar las riendas de su vida. Sin embargo, sigue recibiendo dinero de su familia, no acepta cualquier tipo de trabajo para ser autosuficiente y sus objetivos vitales se circunscriben a encontrar novio y gastar dinero. Sus rasgos se exageran para dar comicidad al personaje.

Una visión más realista de una *Adolescente o joven inmadura* se localiza en *Compañeros* (Antena 3, 1998). En esta ficción televisiva, que sitúa a los adolescentes y sus preocupaciones como protagonistas, muestra a unas jóvenes que están dejando de lado la niñez y que deben empezar a asumir responsabilidades. No obstante, el conflicto dramático al que se enfrentan se origina precisamente en la rebelión que manifiestan ante los cambios vitales que experimentan. Los temas más recurrentes en series juveniles son el amor, la amistad y la aceptación personal y su identidad social (García Muñoz y Fedele, 2011). Un rasgo llamativo de los personajes adolescentes es el rescatado por Guarinos (2009) y ya mencionado: la “adulescencia”, es decir, adultos interpretando a adolescentes. La protagonista de *Compañeros* es Valle (Eva Santolaria), una joven adolescente que pertenece a una familia humilde y trabajadora, con estrecheces económicas y que, como muchas jóvenes de su edad, piensa más en los chicos que en sus estudios. Es rebelde, se

enfrenta a su familia y a los profesores, porque quiere hacer lo que le apetece en cada momento, sin asumir las responsabilidades que le competen y las consecuencias de sus actos. Como joven, cree que es el momento de hacerlo porque ya tendrá toda la vida por delante para pensar en su futuro.

Las mujeres jóvenes de las series de este periodo constituyen, por lo general, una representación despreocupada de la juventud en el momento. Con la estabilidad económica que se vivió en esos años, el cada vez menor nivel de desempleo⁴¹ y con los avances sociales conseguidos, la *Adolescente o joven inmadura* no pone en valor el esfuerzo que supone mantenerlo. Se muestra superficial, anteponiendo sus intereses personales del momento a la planificación de un futuro estable. Este personaje está claramente estereotipado y se basa en modelos de comportamiento asociados al género femenino de manera tradicional: caprichosa, voluble, débil, enamoradiza, menos sensata que el hombre, insegura, chismosa, derrochadora y que da una gran importancia a la belleza física (Galán Fajardo, 2007a).

B) *Mujer independiente*

Se define como una mujer soltera con pareja o sin pareja, pero propensa a relaciones esporádicas, con independencia económica y sin ataduras familiares y emocionales. Antepone su desarrollo profesional al personal. Tiene entre 30 y 40 años. Es culta y abierta a las oportunidades que le brinda la vida. En ocasiones, la necesidad de no tener una pareja estable o anteponer su soltería, se debe o bien a que ha sufrido un desengaño amoroso anterior; o se trata de una decisión personal para conseguir un desarrollo profesional.

⁴¹ En 1995 el nivel de paro en España es del 22,9%. Paulatinamente, esta cifra fue disminuyendo, alcanzando el 11,61% en 2002. Fuente: Instituto Nacional de Estadística

Dentro de ese perfil, se descubren variantes, por ejemplo, las mujeres que dan más prioridad a su aspecto profesional frente al personal, aunque no renuncian a él. Una muestra es el personaje que interpreta Lidia Bosch en *Médico de familia* (Telecinco, 1995). Alicia tiene en torno a los treinta años, posee formación universitaria, y trabajo estable como periodista. Vive sola, no tiene hijos ni pareja estable. No obstante, se preocupa y cuida de sus sobrinos y de sus padres, y no descarta la posibilidad de formar su propia familia, si encuentra al hombre adecuado. En *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), Lucía, la inspectora de policía, aunque no ha formado una familia, ésta constituye su gran deseo. Tiene una vida laboral plena y pareja estable, pero desea ser madre y quiere reforzar esa parte de su vida personal. Estos personajes se enfrentan a la maternidad como norma de realización femenina.

Otros ejemplos de *Mujeres independientes* pero que no se plantean una maternidad o han renunciado a ella, aparecen en este periodo en otras ficciones. Con la liberalización sexual de la mujer y la importancia que adquiere el desarrollo profesional, el tener hijos pasa a ser una decisión tomada de manera libre en esos años (Alberdi Alonso, 2014). En el drama legal *Turno de Oficio II* (TVE, 1996), se localizan los ejemplos de Mapi (Esperanza Campuzano), una joven abogada manipuladora y ambiciosa, y Eva (Carmen Elias), una abogada más madura que en su momento dejó su carrera por luchar por sus ideales trabajando en una ONG en Centroamérica y que regresó a España buscando su propio camino, tanto a nivel profesional como sentimental.

Dentro de la comedia, también hubo espacio para este perfil de mujer. La meta del personaje de Carlota (Blanca Portillo) en *7 Vidas* (Telecinco, 1999) es conseguir una pareja sólida, puesto que ha conseguido la estabilidad laboral con su propio negocio. Parecido es el caso de Paloma (Verónica Mengod) en *Ala... Dina* (2000), creativa de una

agencia de publicidad que, aunque no posee pareja, muestra interés por un compañero de trabajo, al tiempo que no descuida su ambición profesional.

Se trata del perfil más reiterado en las series analizadas. En ocasiones coinciden en la ficción la *Madre trabajadora* y la *Mujer independiente*, como roles que comparten generación. Tienen una misma profesión, pero intereses personales diferentes en el momento: la independiente volcada en sus valores personales (amorosos, aficiones, el propio trabajo...), mientras que la que desempeña obligaciones familiares las antepone a lo demás. En estos contextos comparativo se visualiza con nitidez el perfil de mujer independiente por deseo propio, es decir, que ha antepuesto su vida profesional a la personal.

En *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), en el segundo capítulo, irrumpe una amiga de la familia, Julia (Isabel Ordaz), que convive con ellos durante un tiempo. A pesar del cariño que se procesan, Pepa, la madre de familia trabajadora, y Julia se enfrentan porque su estilo y su concepción de la vida son diferentes. Julia trabaja en el mundo del cine, sin pareja, viaja a menudo y posee una visión abierta y moderna de los cambios sociales. Se convierte por ello en la consejera de los hijos de su amiga que acuden a ella para resolver sus problemas.

El mismo contraste se encuentra en la redacción del periódico *Crónica Universal*, lugar de trabajo de los personajes de *Periodistas* (Telecinco, 1998). Entre las compañeras de Clara (Belén Rueda), personaje encuadrado en el modelo de *Madre Trabajadora*, se encuentran Ana (Alicia Borrachero), compañera de piso de la propia Clara, una mujer ambiciosa en el ámbito laboral y que lo antepone a todo; o Laura, interpretado por Amparo Larrañaga, la directora del periódico, puesto que ha alcanzado tras renunciar a una vida familiar y a mantener una relación sentimental estable.

En definitiva, son mujeres que ocupan puestos de trabajo cualificados, bien considerados socialmente, lo que les permite disponer de un nivel económico elevado. Para conseguirlo renunciaron, de forma consciente o no, a un mayor desarrollo de su vida personal. Curiosamente esta situación no se plantea en el caso de los hombres, porque forman una familia y es su esposa la que se hace cargo del hogar.

C) *Madre trabajadora*

Se trata de una mujer con pareja o separada y con hijos, tiene entre 30 y 40 años, posee una alta cualificación gracias a sus estudios (profesora, enfermera o periodista) y trabaja fuera de casa. Dispone de una independencia económica y vive de acuerdo a unas ideas progresistas y modernas. Compatibiliza su desarrollo profesional con una vida familiar (hijos y marido o ex marido), y no renuncia a pesar de ello a placeres o sueños personales. Representa la evolución del perfil de *Mujer vitalista* que se analizó en el anterior periodo, es decir, aquella joven con ideales más progresistas que soñaba con tener su propia familia, pero, al mismo tiempo, desea trabajar y realizarse profesionalmente, sin la dependencia de un hombre a su lado para lograrlo. La *Madre trabajadora* consigue el objetivo de la *Mujer vitalista* y representa a la mujer adulta de estos años. Estas mujeres mantienen el espíritu luchador de su juventud, evitando repetir el rol de sus madres como amas de casa. Ahora bien, no olvidan sus propias necesidades o deseos como las relaciones de pareja o la maternidad.

Se diferencia de la *Mujer liberada* que se analizaba en el anterior periodo, y que también era una mujer adulta que compaginaba su vida familiar con la laboral, en que ha crecido en un mundo más receptivo a la llegada de la mujer al mundo profesional. Su incursión en el mismo les ha resultado más fácil que a sus predecesoras, pero eso no evita que tengan dificultades para lograrlo. Son mujeres que entienden la evolución de la

sociedad y que reclaman su lugar en igual condiciones que el hombre. Esta presencia femenina en un entorno laboral cualificado supone una ruptura con el modelo anterior en el que el hombre era el que trabajaba y demostraba capacidad para desempeñar las profesiones más arriesgadas.

Un ejemplo de este modelo de mujer lo representa Clara, interpretado por Belén Rueda, en *Periodistas* (Telecinco, 1998). Está separada, tiene una hija pequeña, a la que cuida sin el apoyo de su otro progenitor, y trabaja como fotógrafa en un periódico. Las tramas muestran la dificultad de compaginar ambos ámbitos. Por su trabajo, debe estar disponible para cubrir la actualidad en cualquier momento, y no tiene una persona a la que dejar el cuidado de la niña. Es una mujer que desea demostrar que profesionalmente está a la altura, pero a la vez es consciente de la debilidad que supone tener una hija frente al resto de compañeras y compañeros que no poseen una familia y viven solo para su trabajo. Así, las series de ficción comienzan a incluir dentro de sus argumentos, problemas que afectaban a la mujer trabajadora del momento. Además de la dificultad de compaginar trabajo y familia, como se ha visto, cabe mencionar el retraso de la maternidad, el valor del aspecto físico, la incorporación de la mujer a trabajos tradicionalmente masculinos, la violencia de género o las dificultades de la conciliación familiar con el trabajo (Galán Fajardo, 2007a).

Otro ejemplo de esta tipología lo encarna Elisa (María Casal), la jefa de enfermeras de *Hospital Central* (Telecinco, 2000), que desempeña su trabajo en el servicio de Urgencias. En este caso, Elisa es madre de un joven y también está separada. Su exmarido es compañero de trabajo. En esta ficción, además de mostrar las dificultades que suponen para una mujer compaginar la vida laboral y profesional, se plantean los conflictos entre los padres a la hora de plantear la educación de sus hijos, anteponiendo sus conflictos personales como antigua pareja a los intereses del menor. En esta ficción,

aunque las mujeres están valoradas profesionalmente, siguen ocupando posiciones inferiores respecto a los personajes masculinos en cuanto a poder y autonomía en la toma de decisiones. También se encuentran personificadas como personajes más débiles: vulnerables emocionalmente y por sus dificultades para conciliar su labor de madres fuera del trabajo (Galán Fajardo, 2007a).

En la serie *Compañeros* (Antena 3, 1998), la hija de una de las profesoras, Ana (Mercè Pons) es una joven vitalista que dejó sus estudios y a su familia por una relación amorosa. Finalmente regresa un año después huyendo de ese amor que la maltrataba y con un hijo, intentando por sus propios medios, buscar un trabajo y sacarle adelante ella sola, aunque cuenta con el apoyo de su familia. No le resulta fácil, porque no tiene experiencia y porque la conciliación no siempre es posible por los horarios laborales.

Este modelo de mujer arrastraba una gran presión social, puesto que el entorno aceptaba bien que se incorporase al mercado laboral, pero sin tener por ello que renunciar a su labor de ser madres ni a cuidar su aspecto físico y seguir siendo atractivas. Todo ello remite a su consideración como mujeres inseguras, nerviosas, preocupadas y dolidas constantemente (Galán Fajardo, 2007a).

Se observa una pequeña variación en Pepa, la protagonista de la comedia familiar *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), casada y con tres hijos. En la ficción se muestra tanto su vida personal, su labor como ama de casa y sus conflictos con su marido y sus hijos, como su trabajo fuera, primero como limpiadora y después como camarera. Carece de formación especializada o estudios superiores. Como los anteriores personajes hace frente a las mismas preocupaciones laborales y familiares, pero se deja llevar por las circunstancias y acepta con naturalidad su situación, sin enfrentarse a ella o preocuparse en exceso.

La *Madre trabajadora* resulta ser un personaje novedoso puesto que en el anterior periodo fueron escasos los personajes femeninos que ejercieron una profesión fuera del

hogar. La mujer añade a la presión por ser una buena profesional, a la altura de otros hombres sin este problema, no descuidar a sus hijos y que estén perfectamente atendidos. La responsabilidad se acrecienta y afecta a su carácter, por lo general más hosco y duro en el trabajo, pero más dulce y cariñoso en el hogar por la sensación de culpa.

D) *Mujer liberada*

La *Mujer liberada* se hereda del periodo anterior, donde estaba representada por Lourdes, la protagonista de *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991). En esta etapa y al igual que en la anterior, se trata de mujeres que han superado los 45 años, con estudios, cultura y una posición es más abierta y moderna de lo que, a priori, se podría esperar de mujeres de su edad. Crecieron en entornos tradicionales y rompieron, en su momento, con la idea que se tenía de madre y ama de casa ejemplar. No renuncian a su feminidad, a ser coquetas o a comenzar de nuevo una historia de amor.

Siguiendo la estela de la farmacéutica de Antena 3, se construye el personaje de Charo, la profesora de Lengua de *Compañeros* (Antena 3, 1998), encarnada por Concha Velasco. Esta profesora de mediana edad, entiende muy bien a los jóvenes a los que da clase e intenta ofrecer algo diferente: hacerles pensar y estimularles intelectualmente para que mantengan el interés por su asignatura. Apoyó a su hija cuando abandonó a su pareja por malos tratos y se implica en los problemas que sufren sus estudiantes.

Del mismo modo, Pilar (Lola Herrera), la hermana de Arturo, el protagonista de *La casa de los líos* (Antena 3, 1996), es una mujer madura, de clase alta, señora de su casa, que desde que se casó no tuvo que preocuparse más que de criar a sus hijas. Cuando su marido la abandona por una mujer más joven, tiene que reinventarse y volver a tomar las riendas de su vida. Con sus hijas ya mayores y una situación económica cubierta, no renuncia a cierta coquetería, apoya a sus hijas en sus decisiones e intenta rehacer su vida.

En la *sitcom 7 vidas* (Telecinco, 1999), no solo tuvieron cabida los jóvenes. Uno de los personajes más recordados es el de Sole (Amparo Baró), la madre de uno de ellos, y emocionalmente del resto. Esta mujer, viuda, con fuertes convicciones e ideología política de izquierdas, a pesar de su edad, se mantiene activa socialmente y se convierte en la consejera de todos. Se intuye que ha tenido una vida complicada y de lucha constante que la han convertido en la mujer que es ese momento.

No obstante, los personajes femeninos que superan cierta edad pierden el protagonismo de las series de ficción en detrimento de otros más juveniles que suelen ser los protagonistas. Su presencia sirve para ser el contrapunto de seriedad y sabiduría que aporta la madurez, incluso frente a los hombres de su misma edad. Sin embargo, la tendencia generalizada es que este tipo de mujeres se encuentran infrarrepresentadas con respecto a la realidad (Gordillo, Guarinos y Ramírez, 2009).

E) *Mujer conservadora*

Este modelo de personaje femenino también apareció en el anterior periodo. Se trata de una mujer tradicional, con ideas más anticuadas y que no termina de aceptar los cambios de los nuevos tiempos para su género. Independientemente de su edad, mantiene esa filosofía de vida, porque procede de un entorno rural y menos desarrollado, donde aún no se ha normalizado el trabajo femenino, el nuevo rol de ama de casa o las relaciones sentimentales con un planteamiento más liberal.

Este personaje no desempeña ningún trabajo fuera del hogar o si lo hace es en condición de empleada del hogar. A pesar de que se trata de un perfil minoritario en la ficción, los personajes retratados han alcanzado gran repercusión social, por estar presentes en series de gran audiencia y estereotipar su rol. Estos personajes, aunque sean mujeres adultas, entre los 45 y 65 años, aparentan ser más mayores por su indumentaria,

actitud y comentarios, y chocan con las mujeres independientes y trabajadoras que pertenecen a una generación anterior.

Lina Morgan, actriz con una larga trayectoria en el cine y el teatro, gozó de un gran éxito de audiencia en televisión con el protagonismo de la serie *Hostal Royal Manzanares* en 1996 en TVE. En ella interpretó a Reme, una mujer que ha vivido en un pueblo y, ya madura, debe trasladarse a Madrid a vivir con unos familiares. Su filosofía de vida, católica y tradicional, se enfrenta a la realidad de una gran urbe y a una sociedad que circula deprisa y en la que quiere integrarse no sin dificultades. Reme sueña con vivir, aunque tarde, lo que hasta entonces no ha podido: tener un trabajo, pareja e hijos, pero se encuentra con que solo puede aspirar a ser asistenta, que las parejas se casan y se divorcian rápidamente y que los valores tradicionales en los que ella cree ya no son prioritarios en esa sociedad. Su forma de vestir, más recatada y con colores oscuros, destaca sobre otros personajes femeninos más sofisticados y modernos, aunque tengan la misma edad.

Las *Mujeres conservadoras* que reflejan las series de televisión en estos años se contraponen a personajes más modernos, y los rasgos que las definen como su conservadurismo, su miedo a los cambios sociales o su religiosidad no se considera algo negativo sino rasgos de inocencia y ternura, porque en el fondo son personas que se mueven por bondad. Estos rasgos se enfrentan al empuje, picardía, seguridad en sí mismas y cultura de las mujeres trabajadoras e independientes. Estas mujeres conservadoras, además, son más jóvenes que las del anterior periodo. Se diferencian de las anteriores, que tenían un carácter quisquilloso y moralizante, en que en esta etapa representan a un personaje conciliador y considerado tanto un protector de la familia como un consejero experto para los personajes más jóvenes (López Téllez y Cuenca García, 2005).

La figura femenina presente en la ficción televisiva durante estos años muestra una evolución clara con respecto al periodo anterior. Son mujeres que han dado el salto del ámbito privado al público, que comparten protagonismo con el hombre y se convierte en su compañera de trabajo en ciertas profesiones, aunque sigue existiendo una brecha de género en cuanto a la conciliación familiar y la corresponsabilidad en la educación y cuidado de los hijos. La tendencia continúa en años posteriores, en los que cada vez, un mayor porcentaje de los personajes femeninos aparece fuera del ámbito doméstico (Lacalle y Gómez Morales, 2016).

4.2.2. Personajes masculinos: la nueva masculinidad

A) Adolescente o joven inmaduro

Este personaje se corresponde con el modelo femenino de *Adolescente o joven inmadura*. Se trata igualmente de un adolescente o joven de entre 15 y 30 años. Debido a su edad, o porque aún no han tenido la necesidad de madurar, lleva una vida cómoda sin asumir responsabilidades de un hombre adulto. Se comporta en ocasiones de manera infantil y caprichosa. Está en procesos de aprendizaje vital y en ocasiones no acepta bien las normas de la sociedad. Es parecido al perfil del *Hombre rebelde* del anterior periodo, pero, en este caso, los personajes no resultan tan conflictivos. Simplemente, se dedican a vivir cada día como si fuera el último, arriesgándose a todos los peligros o a situaciones grotescas sin vergüenza. El pensar que tienen toda la vida por delante para llevar una existencia aburrida hace que vivan al límite en su presente.

Así, por ejemplo, en *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), uno de los huéspedes de la pensión, es un joven universitario se dedica a salir de fiesta y, aunque tiene novia formal en el pueblo de donde proviene, va de mujer en mujer. Se toma la vida con ligereza,

saltándose las normas y sin pensar en su porvenir. Se aprovecha de los huéspedes y los utiliza cuando los necesita para evitar que su familia conozca sus engaños.

Por último, en la comedia *7 Vidas* (Telecinco, 1999) dos de los personajes protagonistas representan este modelo, aunque con motivaciones diferentes. David (Toni Cantó) es un joven que con 18 años sufre un accidente doméstico y acaba en coma, despertándose con 36 años. No ha vivido prácticamente nada de su vida como joven, no ha trabajado, no ha tenido relaciones serias y afronta esa segunda oportunidad de la vida con la mente de un adolescente al que le cuesta asumir lo que por edad le corresponde. Paco (Javier Cámara), el mejor amigo de David, es un niño grande, sigue viviendo con su madre y también se comporta como un adolescente. Ha tenido oportunidad de madurar, pero ha preferido seguir viviendo así. Paco es egocéntrico y en su trabajo no cumple con sus obligaciones. Tanto David como Paco forman un dúo cómico que se complementa en sus aventuras para desquiciar al resto de personajes.

Un ejemplo de mayor rebeldía y juventud es el personaje de Antonio Hortelano en *Compañeros* (Antena 3, 1998), Quimi. Este adolescente proviene de una familia desestructurada y no encuentra ningún aliciente para estudiar: contesta sus profesores y se niega a cumplir sus órdenes. Tiene una actitud ante la vida despreocupada, provocativa y de desobediencia ante todos los adultos. Quimi coquetea a pesar de ser menor de edad, con las drogas, el alcohol y algunos delitos menores, preocupándose sólo por vivir el momento.

Los hombres inmaduros se enfrentan a los personajes que intentan ayudarles. Son personajes que se niegan a ser responsables y no piensan en su futuro. Gracias a que tienen, en la mayoría de los casos, una situación económica estable, no se permiten sentar la cabeza ni en los estudios, ni en el trabajo ni en una relación sentimental duradera.

Prefieren cumplir sus deseos y sueños más inmediatos, sin pensar en las preocupaciones que pueden generar en las personas que más quieren.

Frente a los personajes femeninos de la misma generación, que repetían roles asociados a estereotipos constantes, en los personajes masculinos existía una tendencia a retratarlos como más torpes e incompetentes que sus compañeras, y mostrando en esta edad sus debilidades y su necesidad de autoafirmación de masculinidad (Jiménez-Varea, et al., 2013).

B) *Hombre padre de familia*

Este personaje predomina en las series de ficción analizadas en este periodo. Se presenta como un hombre de entre los 30 y 40 años, en la mayor parte de los casos sin pareja, bien sea por separación o viudedad, con hijos a su cargo, compaginando una vida laboral de éxito con la crianza y educación de sus hijos. Es, por tanto, un padre de familia, no siempre presente en el hogar por los compromisos profesionales, pero para el que el ámbito y lazos familiares en su vida son muy importantes. Nunca desatiende a sus hijos, aunque éstos estén al cuidado de su madre. Si están casados, quieren a sus mujeres y las tratan con cariño y respeto.

Prestan también atención a su ámbito profesional, en donde se centran principalmente. La mayoría cuentan con estudios superiores o universitarios y desempeñan una profesión importante de servicio para la comunidad como médico, profesor, periodista o policía: cuidan o vigilan a la sociedad. Los vínculos laborales con sus compañeros generan tramas destacadas, especialmente en aquellas series de carácter profesional.

El ejemplo más claro lo determina el protagonista de la serie que marcó las pautas de la ficción en estos años, *Médico de Familia* (Telecinco, 1995). Nacho Martín,

interpretado por Emilio Aragón, padre de familia, viudo, compagina la educación de sus tres hijos con un trabajo como médico de familia en un Centro de Salud público. Nacho se preocupa de sus hijos, de sus estudios, de sus inquietudes, de su felicidad: es un buen padre. Del mismo modo, en su lugar de trabajo, se implica con sus pacientes e intenta ayudarles más allá de cuestiones relacionadas con la salud física, involucrándose en sus problemas, a veces relacionados con drogas, embarazos adolescentes o maltrato doméstico. Con un buen corazón y generoso, es apreciado por su familia, amigos y compañeros de trabajo, y todos le apoyan cuando es él el que debe enfrentarse a algún problema.

Otro personaje muy similar es Luis, interpretado por José Coronado, el nuevo redactor jefe de la sección de Local que aparece en *Periodistas* (Telecinco, 1998). Se trata de un periodista de prestigio, pero cuando regresa de Nueva York y se instala en Madrid, su vida personal se desmorona. Su mujer le pide la separación, cansada de que dedique tanto tiempo a su trabajo. Se ve entonces obligado a buscar una nueva vivienda y compartir la custodia de sus hijos. A pesar de esos reveses, Luis se preocupa por sus hijos, intentando compaginar su cuidado con su trabajo. En su vida profesional como periodista primará la ética y el respeto, lo que le enfrenta a algunos compañeros.

Otro padre preocupado de sus hijos y que ejerce la paternidad en solitario es Tomás, el protagonista de la comedia *Ala... Dina* (TVE, 2000). En este caso, es un hombre viudo con dos hijos que decide contratar a una asistente para que mantenga la casa y cuide a sus hijos mientras él trabaja, quien resulta ser una *genia* que estuvo encerrada en una lámpara durante 500 años. Su afán por cumplir las normas y la seriedad chocará con la diversión y locura de su empleada.

En *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), Luis (Joaquín Kremel), el amor secreto del personaje interpretado por Lina Morgan, es un hombre separado, padre de una

hija, Lara, que cuida de ella mientras vive en la pensión con la ayuda del resto de huéspedes. Es de ideas muy liberales y progresistas y así intenta educar a su hija, algo que no ven bien algunos compañeros en el hostel más conservadores y tradicionales, quienes, por ejemplo, critican que la pequeña no esté bautizada y sean agnósticos.

Alfredo (Francis Lorenzo), el profesor de ciencias de *Compañeros* (Antena 3, 1998), también separado de una mujer ingresada por problemas mentales, tiene a su cargo una hija, Bego. Con ellos vive su hermano Félix, también profesor en el centro en torno al cual gira la serie, con quien choca porque éste se muestra más tradicional.

Hay más ejemplos de personajes protagonistas con este perfil de buen padre, como el juez Cosme Fernández (Juan Echanove) en *Turno de Oficio II* (TVE, 1996), o Santiago (Sergi Mateu), el Jefe de Urgencias en *Hospital Central* (Telecinco, 2000). Ambos están divorciados de sus mujeres, tienen un hijo en común con ellas, y aunque lo ven menos que antes de la separación, se preocupan por ellos. Son personajes nobles y buenos compañeros y padres.

En todos estos casos, el perfil de *Padre de familia* se aproxima, aunque en masculino, al de la *Madre trabajadora*. Sin embargo, se aprecia una importante diferencia. Mientras que en el modelo de la *Madre trabajadora* ella es la que asume mayores responsabilidades para con sus hijos sin apenas ayuda, los hombres que son padres pueden dedicar la mayor parte de sus esfuerzos a su trabajo porque cuentan con un apoyo en el hogar. Esa persona que los cuida suele ser una mujer: una criada, un familiar, o la propia madre si es la que ha recibido la custodia. En otras palabras, para los hombres de la ficción, compaginar la paternidad con el trabajo es más sencillo, aunque se trate de una familia monoparental. No se plantean por ello el renunciar a un ascenso o consolidación profesional como sucede en las tramas protagonizadas por mujeres. Aunque quieran y se preocupen de sus hijos, los padres los ven cuando terminan su

jornada laboral o en su tiempo libre. Las series de ficción muestran cómo, aunque la mujer haya escalado posiciones y puede acceder a profesiones cualificadas (enfermera, periodista, etcétera), o bien renuncia a tener hijos, o no puede medrar profesionalmente. Este nuevo hombre puede asociarse con la concepción primigenia de “el nuevo hombre o la nueva masculinidad” (Guarinos, Gordillo y López Rodríguez, 2013) desplazado de sus roles tradicionales y que necesita reubicarse en la sociedad al asumir un papel más proactivo en la educación de sus hijos por la incorporación de la mujer al mercado laboral.

C) *Hombre de acción*

Puede tipificarse como un hombre de entre 30 y 40 años, cuya vida gira en torno a su trabajo, generalmente una profesión de acción. En algún momento de vida manifiesta sentimientos amorosos, pero en la mayor parte de los casos no suelen ser muy duraderos por su miedo al compromiso. No tienen vida familiar, ni hijos, lo que les convierte en hombres sin miedo a enfrentarse a los peligros que pueden encontrarse por su profesión.

Este personaje surge a raíz de la proliferación de series profesionales centradas en el día a día de policías o médicos. Se caracteriza porque es serio y riguroso en su trabajo, que implica cierta peligrosidad, como detener a un asesino en serie. Estas actividades no le impiden bromear y encabezar momentos de distensión entre los compañeros de trabajo cuando la situación lo requiere. Es inteligente, con amplia experiencia en su profesión, y tiene éxito entre las mujeres, aunque no es capaz de comprometerse, como se ha comentado.

En *El Comisario* (Telecinco, 1999), dos de los subinspectores de policía protagonista, que además trabajan juntos, encajan en este perfil: Charlie (Juanjo Artero) y Pope (Marcial Álvarez). Ambos realizan su trabajo con inteligencia y con valentía, enfrentándose a asesinos, violadores, ladrones o traficantes de droga. Sin embargo, el orden del que disfrutaban en su vida profesional no tiene correspondencia con sus vivencias

personales. Mientras que Charlie sigue viviendo con sus padres y se comporta como un gigoló con las mujeres, Pope vive solo y se relaciona con amigos de toda la vida que se han convertido en delincuentes de poca monta. Ambos manifiestan mucho sentido del humor. Parece un recurso necesario para enfrentarse al día a día de su profesión.

Carlos (Adolfo Fernández) es un agente arriesgado, de sangre caliente y que disfruta con su trabajo en *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000). Está divorciado y tiene una relación especial de amistad con su compañera de patrulla, Lucía. A veces se precipita en sus decisiones a la hora de actuar en su afán por cumplir con su trabajo, lo que le genera reprimendas de sus superiores. Sigue enamorado de su ex mujer y no es capaz de rehacer su vida como le gustaría.

Dentro del mundo de las emergencias sanitarias en *Hospital Central* (Telecinco, 2000), destaca el personaje de Mario (Jesús Cabrero), el médico jefe de la unidad del SAMUR del centro hospitalario. Al igual que los anteriores personajes, es un hombre de acción, aventurero y sin miedo, con un gran conocimiento de su trabajo y profesionalidad. Sus intervenciones se producen ante emergencias sanitarias como accidentes de tráfico, reyertas, infartos o accidentes domésticos, en los que la primera asistencia constituye la intervención más importante para salvar la vida de las víctimas. Su buen hacer como médico tampoco se corresponde con su vida sentimental. Le gusta mantener relaciones, pero siempre esporádicas.

Este personaje representa la masculinidad máxima del hombre, una construcción mental sobre lo que deben ser y lo que no deben ser (Rosado Millán, 2009), pero permite a la vez mostrar su debilidad como persona. El *Hombre de acción* de este periodo mantiene el tono rudo y fuerte que le caracteriza, pero también es humanizado al mostrar las dificultades que pretende disimular (amor, amistades o familiares).

D) *Hombre conservador*

Esta figura, ya definida en la anterior etapa, se mantiene en las ficciones televisivas de estos años, pero evolucionó hacia posiciones menos radicales y nostálgicas. Se trata de un hombre que difícilmente se adapta a los nuevos cambios de la sociedad. Su ámbito predilecto es la familia y el hogar. Cuando tienen hijos, los educan de manera más autoritaria, represiva y algo arcaica que el *Padre de familia*. Añoran, especialmente entre las generaciones más jóvenes, el cumplimiento de los límites y normas más tradicionales y creen que la sociedad está perdiendo los valores que la sustentan. Consideran, en muchos casos, que la figura de la mujer está más relacionada con el cuidado de los demás y las tareas domésticas y no aprueban su realización profesional o la consecución de su independencia económica. Este tipo de comportamientos se manifiesta sobre todo en sus relaciones con amigos y familiares, pero también en el trabajo. Algunos de ellos visten de manera clásica, es decir, con traje y corbata o en el caso de los jóvenes con ropa más formal. La imagen externa sirve, de esta manera estereotipada para identificar sus ideas.

Se localizan varios ejemplos en las series, algunos de ellos más claros que otros. Así, por ejemplo, el padre de familia de la serie *Pepa y Pepe* (TVE, 1995) (Tito Valverde), cuyo nombre coincide con el del título de la ficción, se desvive para que a sus hijos no les falte de nada y se preocupa por su bienestar, pero por su comportamiento y actitud es la antítesis al buen *Padre de familia* que representa Nacho Martín en *Médico de Familia* (Telecinco, 1995). A lo largo de la serie Pepe discute con su mujer por distintos pareceres, pero especialmente con su hija adolescente, María, que comienza a tontear con las drogas, el alcohol y los novios, algo que su padre no tolera, infringiéndole castigos constantemente. Algunas de sus reacciones no pueden considerarse como un ejemplo de método educativo, por ejemplo, tirar del pelo a su hija o gritarle con desprecio. Este padre

pertenece a una clase social media baja y no realizó estudios superiores: trabaja en una fábrica y tiene una tienda de animales que él mismo regenta.

No sólo la falta de estudios, también la edad parece ser un condicionante que determina la identidad del *Hombre conservador*. Un ejemplo es Paciano (Rafael Alonso), el padre de Reme en *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), ya sesentón, procedente del mundo rural. Sin embargo, las ideas tradicionales y conservadoras no son propias solo de personas con menos formación académica, mayores o de entornos rurales. Miguel Rellán, en *Compañeros* (Antena 3, 1998), interpreta a Félix, el profesor de historia disciplinado, duro y exigente con sus alumnos. Siempre viste de traje y considera que su actitud debería ser un ejemplo a seguir por sus compañeros, más laxos con los estudiantes ante una ausencia escolar o un suspenso en una evaluación. No tolera faltas de respeto o bromas que rompan con la seriedad y solemnidad de sus clases. Es muy ordenado y estricto tanto a nivel profesional como personal y presenta dificultades para entablar relaciones sociales con sus compañeros. Es hermano de Alfredo, el profesor de ciencias, analizado en el perfil de *Padre de familia*, y sus enfrentamientos por sus diferentes modos de ver la vida y su trabajo son constantes a lo largo de la ficción.

Al *Hombre Conservador* se le atribuye, a veces, un carácter cauto y reflexivo. Es el caso del comisario Castilla, en *El Comisario* (Telecinco, 1999), también dado vida por Tito Valverde. Castilla mantiene su temple en el trabajo y también en casa especialmente en su relación con su hija, Sonia (*Adolescente o joven inmadura*), de comportamiento caprichoso. En *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), Mateo (Toni Sevilla) es un policía ya veterano, muy hogareño y apegado a su familia. Es muy protector con sus hijas y se preocupa de que no sufran y tengan lo que necesitan, acostumbrado por su trabajo a ver los peligros de la sociedad. Es muy buen amigo de Carlos (*Hombre de*

Acción) y muchas veces se deja arrastrar por éste en las intervenciones cuando patrullan juntos.

Por último, destaca Chema (Darío Paso), el novio de la hija de la familia que protagoniza *Ala...Dina* (TVE, 2000) y que rompe los esquemas respecto a la vinculación de este patrón con una edad madura. Chema no supera los 20 años y posee pensamientos retrógrados y tradicionales. Es machista, no permite que su novia, vista con cierta ropa que no considera adecuada o haga planes sin contar con él. Es partidario de la virginidad, casarse por la Iglesia y formar una familia tradicional. No asume los cambios sociales y no acepta las críticas. Viste de manera clásica, con polos, camisas y pantalones elegantes, que se alejan de las camisetas informales, los vaqueros y las zapatillas que llevan los jóvenes de su edad. Este personaje choca por su carácter con el resto de personajes masculinos de la ficción, que encarnan el prototipo del “nuevo hombre” y una mentalidad más abierta.

El estereotipo masculino más conservador supuso una evolución del personaje de la primera etapa del *Hombre nostálgico*, de la misma manera que se ha observado en su reflejo femenino. Continúa con una forma de ver la vida más tradicional, pero ha dejado de lado el tono agresivo y poco conciliador que poseía. El *Hombre conservador* negocia, aunque no esté conforme con otros personajes e intenta adaptarse a unos nuevos tiempos en los que no termina de encajar, pero que acepta.

E) *Hombre truhan*

Este personaje recupera la figura del pícaro de la literatura española y ya estaba presente en las series televisivas de ficción de la etapa anteriormente analizada. Es un hombre adulto, con un trabajo inestable o fijo que mantiene con el mínimo esfuerzo para continuar llevando una vida sin complicaciones. En muchas ocasiones, se aprovecha de

sus amigos y conocidos, que le conocen y saben que miente, aun así, sienten por él un gran cariño. Sus ingresos provienen de la estafa y del engaño. Vive el momento sin pensar en un futuro lejano, sin privarse de lujos que muchas veces no se pueden permitir. Además del dinero, su otra gran pasión son las mujeres, a las que conquistan también con artimañas.

El protagonista de la comedia *La casas de los líos* (Antena 3, 1996), Arturo Fernández, interpreta al mismo personaje que ya había creado en *Truhanes* (Telecinco, 1994): un falso hombre de negocios que vive por encima de sus posibilidades. Arturo está obsesionado con mantenerse joven a pesar de no cumplir ya los 50 años, y con vestir elegantemente. Su oficina y su imagen constituyen la fachada de un hombre que, en lugar de negocios, pone en marcha actividades no siempre legales con las que tima a sus clientes para ganar dinero. Curiosamente manifiesta ideas muy conservadoras y anticuadas, tratando a las mujeres como un caballero, pero también como si fueran sus sirvientas. La simbiosis entre el personaje y el actor es tal que hasta éste se llama de la misma manera que el intérprete.

En *Turno de Oficio II* (TVE, 1996), *El Chepa* (Juan Luis Galiardo) es un abogado de oficio que, debido a su experiencia en el mundo judicial, conoce los entresijos del sistema y los puntos débiles y fuertes de sus rivales. Se vale de todo ello para ayudar a sus clientes, no siempre de la manera más legal, pero sí más rápida y efectiva. Sus amigos en la profesión conocen sus artimañas y prefieren mirar para otro lado, porque *El Chepa* es, en el fondo, un buen hombre. No tiene problema en defender a asesinos o violadores porque “alguien tiene que hacerlo”. Su máxima ambición es cumplir con su trabajo y vivir una vida bohemia. Organiza timbas de póker ilegales con sus amigos, algunos de la judicatura, en su propia casa y, aunque se enamore, no se compromete.

En contraposición al perfecto *Padre de familia*, representado por Nacho en *Médico de familia* (Telecinco, 1995), destaca el personaje de Julio (Francis Lorenzo), un mujeriego que se aprovecha de su amigo y su familia. De Julio no se conoce si trabaja, cuál es su profesión o cómo se mantiene. Su aparición siempre es en la casa de Nacho, con sus hijos, comiendo o viendo la televisión, como si fuera su propia casa. Con su buena retórica embauca a los demás. Siente una atracción especial por las mujeres, incluida Alicia (Lidia Bosch). A pesar de su carácter aprovechado, cuando su amigo le necesita de verdad, siempre le ayuda, como, por ejemplo, cuando le paga una letra de la hipoteca para evitar que le desahucien. Este tipo de personajes poseen inteligencia, arrojo y chispa, para mantener su nivel de vida. Generan situaciones de comedia en las que el espectador se convierte en cómplice de sus tretas.

Se mantiene así un estereotipo clásico y perenne en la tradición audiovisual, tanto de cine como de televisión, y son los varios actores que lo han interpretado en el pasado y se han especializado y asociado constantemente en esta tipología. Dos ellos aparecen en este periodo: Arturo Fernández y Juan Luis Galiardo, y cumplen la estructura narrativa que identificaba Vilches (1984) de *Esquema fijo de caracteres fijos*, en el que se fusiona el actor con el rol tradicional que interpreta.

F) *Hombre villano*

El *Hombre villano* constituye en una novedad en la ficción nacional seriada. Por primera vez, uno de los personajes principales de una serie de televisión es una persona malvada, un villano. A pesar de que su comportamiento egocéntrico y mezquino con todos aquellos que le rodean, el espectador no puede evitar sentir cierto afecto por él, puesto que, igual que el resto, también evidencia debilidades y un lado bueno. En otras palabras, es un personaje que se aproxima a la realidad, puesto que escapa de perfiles

estereotipados de buenos y malos. Las figuras de los villanos o “antihéroes” ha sido estudiada en el plano cinematográfico (Gil Ruiz, 2014; Linde y Nevado, 2016), teniendo en cuenta que, como en este caso, no siempre tiene que existir un héroe que le hace frente como opositor (Jiménez Gascón, 2010).

El doctor Rodolfo Vilches de *Hospital Central* (Telecinco, 2000) actúa sin importarle las consecuencias para los demás para conseguir sus propios objetivos y sus ambiciones profesionales. Arribista y arrogante, posee una gran consideración sobre su persona y estima que sus compañeros no están a su altura. Dentro de una serie coral como ésta, Vilches resulta ser la nota discordante entre sus compañeros porque no duda en arrebatarse el trabajo a otros médicos si con ello consigue méritos propios y un beneficio personal. Del mismo modo, se muestra muy celoso de su intimidad y, por ejemplo, nunca ha llevado a su hijo al hospital o al pediatra, porque considera que él mejor que nadie puede atenderle. Este personaje puede calificarse de cínico, irónico, embaucador y egoísta. Se esconde tras un fuerte caparazón que le impide mostrar sus debilidades. Cuando las personas le conociendo a fondo, su carácter se suaviza y resulta más próximo. Se intuye que, con el devenir de la propia historia, el carácter del personaje puede abrirse aún más y mostrar rasgos más benévolos con las personas que le rodean, sin perder esa rudeza inicial.

El rol del *Hombre Villano* constituye una apuesta arriesgada dentro de la estructura narrativa de la ficción en esta época, porque sitúa en el centro de una historia, aparentemente familiar, a un personaje protagonista que puede generar rechazo y no a un héroe como podría ser el *Hombre padre de familia*. Se rompe con el paradigma clásico, ya fraccionado en el cine con películas como *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) o *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005) en las que el protagonista es un “héroe oscuro” cuya

“experiencia ejecutando el mal” es parte del proceso para acabar convirtiéndose en un héroe al final (Gil Ruiz y García García, 2016).

Algunos personajes presentes en las ficciones televisivas del anterior periodo se perpetúan en éste; otros se transforman y algunos desaparecen para dar paso a otras tendencias más acordes a la sociedad del momento. Si en el anterior periodo, los personajes se distribuían en dos corrientes con igualdad de importancia, modernos y tradicionales, a partir de 1995, se suprimieron los roles más típicos o, en su defecto, se adaptaron a los tiempos. Así ocurría con los personajes *Adolescentes o jóvenes inmaduros* (masculinos y femeninos), quienes perpetuaban ideas asociadas de manera estereotipada a los géneros, o los conservadores, que dejaban atrás su aspecto de crítica y enfado constante para convertirse en los consejeros y el contrapunto dramático a otros personajes modernos. La transformación más importante se localizaba en los personajes femeninos, que lograron una mayor visibilidad dentro de entornos profesionales en la ficción, lo que dio lugar a abordar otras preocupaciones que también se inspiraron en la realidad, como el retraso de la maternidad o las dificultades para la conciliación familiar. El hombre, por su parte, aborda todos estos cambios con naturalidad y las nuevas generaciones de adultos empiezan a formar parte de una “nueva masculinidad”, más proactiva en el hogar y en el cuidado familiar.

4.3. Las estructuras de las tramas: la ficción televisiva española madura

Debido a que las ficciones durante este periodo cuentan con una mayor duración de media, entre los 60 y 90 minutos, los guionistas dispusieron de más tiempo para contar sus historias y hacer que éstas se desarrollasen con más secuencias y personajes. A diferencia de las series estrenadas en el periodo anterior, éstas adquirieron un carácter más coral, con una mayor variedad de tipos de personajes en cuanto a edad, sexo,

condición social, formación o procedencia. Los secundarios cobraron relevancia protagonizando en ocasiones sus propias tramas.

En la mayor parte de las ficciones de este periodo cada capítulo incluye dos o más líneas narrativas en paralelo. Las principales son autoconclusivas en el propio capítulo, mientras que las secundarias se prolongan, finalizando en el último episodio de la temporada, de manera lineal.

En el primer capítulo de *Compañeros* (Antena 3, 1998), titulado “En casa otra vez”, aparecen cuatro tramas distintas, dos autoconclusivas en el capítulo y otras dos que continúan a lo largo del resto de capítulos, de forma secundaria.

- Trama 1 (autoconclusiva): Charo, la profesora de Lengua, muestra a sus estudiantes un video explicativo sobre las minas antipersona y sus daños. Los jóvenes se conciencian sobre el tema y deciden organizar actividades, como un partido de fútbol entre profesores y alumnos, para recaudar dinero y donarlo a una ONG que lucha contra esta lacra.

- Trama 2 (autoconclusiva): Alfredo, profesor de ciencias, decide expulsar de su clase por mal comportamiento a un alumno conflictivo, Quimi. Esa noche el docente no puede dormir porque han estado llamando a su casa varias veces y cree que ha sido el alumno como venganza, acusándolo públicamente. El alumno, que lo niega, decide rajarle las ruedas del coche, pero los amigos que le acompañan se exceden y le queman el vehículo al profesor. Al final Alfredo y Quimi hablan y solucionan sus diferencias.

- Trama 3 (lineal): Ana es hija de Charo y Tomás, el director del instituto de la serie. La joven se marchó hace un año de casa de sus padres por amor junto a un hombre casado a Barcelona. Ésta un día les llama porque ha decidido regresar a casa, ha abandonado a su pareja porque la maltrataba y es

madre de un niño. Ana vuelve con la firme decisión de empezar una nueva vida, y aunque vive con sus padres, pelea por su espacio de independencia.

- Trama 4 (lineal): Arancha, hija también de Charo y Tomás, está enamorada de un compañero de clase que, a pesar de sus insinuaciones, no la corresponde y acaba con otra compañera. La vida amorosa de Arancha y su amiga Valle, más experimentada en las relaciones con los chicos, se desarrolla en los episodios siguientes.

Las tramas autoconclusivas finalizan en el mismo capítulo, mientras que las lineales lo hacen en el último capítulo de la temporada, coincidiendo con el final del curso escolar. Ana ha conseguido un trabajo estable en el colegio e inicia una relación con Alfredo, uno de los profesores del centro, mientras que Arancha y Valle celebran el fin de las clases y se disponen a vivir un amor de verano con los compañeros que les gustan.

Este esquema en las tramas fue el más común en las *dramedias* y en las ficciones centradas en un espacio laboral, en donde los profesionales resuelven varios conflictos en cada capítulo a nivel profesional, mientras continúan con sus historias personales amorosas o familiares que se prolongan a lo largo de varios capítulos.

La primera serie que comenzó con este esquema fue *Médico de Familia* (Telecinco, 1995), que planteó una ficción de gran formato en cuanto a número de personajes e historias y duración de los episodios. El hecho de situar la historia en la familia de un médico, permitió a los guionistas mezclar en un mismo capítulo tramas personajes y profesionales del protagonista. A su vez, dentro de las esferas de relación, aunque el protagonista no esté presente, se incluyen personajes secundarios relevantes en ambos espacios que viven sus propias tramas. Esta ficción adoptó el modelo de producción estadounidense, en el que trabajaban varios guionistas y de esta manera se pasa del modelo anterior con una trama principal por capítulo a la multitrama: “la

multitrama de la nueva ficción ofrecía la posibilidad de trabajar con varias y diferentes tramas, y esto, a su vez, permitía abordar diferentes géneros. Así que la nueva estructura que van a tratar de imponer incluye el multigénero, la mezcla de drama y comedia e incluso el suspense” (García de Castro, 2002: 155)

Así, por ejemplo, en cada capítulo se plantea, a través de algún paciente y junto a los compañeros del protagonista, algún tema de relevancia social como por ejemplo el maltrato doméstico. Frente a esas tramas más dramáticas y serias, a través de las cuales se concientiza a los espectadores de problemas sociales, en el capítulo discurren otras tramas más cómicas relacionadas con sus hijos, su padre o la criada. A estas tramas autoconclusivas se añaden otras a lo largo de los capítulos de manera lineal, como los intentos de rehacer su vida tras la viudez, enamorándose de su cuñada.

Las características del nuevo modelo de ficción, desarrollado a partir del formato de creación y producción norteamericanos, las resume García de Castro (2003) en:

- Planes de producción a series con una larga duración
- Destinadas a un público masivo y genérico
- Realización con multicámara de vídeo y tratamiento digital
- Contar con un equipo creativo (varios guionistas) en lugar de un autor individual
- Mezcla de géneros de ficción
- Contenidos realistas basados en la referencialidad
- Repetición de personajes, tramas y escenas (por economía en la producción)
- Extensión de la duración del episodio ocupando todo el *prime time*

A estas características cabe añadir la elaboración de una “biblia” donde se recoge todo lo relativo al proceso creativo y producción, la estandarización del guion en tres actos, que los títulos de crédito finales aparecían en las últimas imágenes del capítulo y

la utilización de estudios de audiencia previos a la emisión del capítulo para valorar posibles cambios en las tramas (Diego y Pardo, 2008:52).

Este modelo pionero en la ficción española, debido a su éxito de audiencia, se repitió en otras series posteriores, convirtiéndose en un referente en las ficciones profesionales, porque permite, por un lado, reflejar el día a día de la profesión, y a la vez, mostrar el lado personal y familiar de médicos, periodistas o policías. Asimismo, permitió internacionalizar las ficciones españolas y exportarse a otros países (Herrero y Diego, 2009). Otras series con este planteamiento profesional fueron *Turno de Oficio II: Diez años después* (TVE, 1996), *Compañeros* (Antena 3, 1998), *Periodistas* (Telecinco, 1998), *El Comisario* (Telecinco, 1999), *Hospital Central* (Telecinco, 2000) y *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000).

Las comedias de estos años mantuvieron la duración de entre 30 y 50 minutos, con un menor número de personajes y una estructura sencilla y ligera, propia de la *sitcom*. Las tramas de los capítulos son autoconclusivas. Por su estructura narrativa, se trata de una ficción de *Esquema fijo con variación de tema*, porque lo que cambian son las aventuras de los personajes en cada episodio (Vilches, 1984). No se detecta interés por mostrar una evolución de los personajes, sino que éstos están muy marcados y definidos con una personalidad que mantienen a lo largo de los diferentes capítulos. El choque entre los diferentes perfiles, los más cómicos y alocados, por un lado, y los más sensatos por otro, ocasiona la comedia.

A modo de ejemplo, en el tercer capítulo de la comedia *7 vidas* (Telecinco, 1999), llamado “Amor de Madre”, se desarrollan dos tramas autoconcluivas y en ellas participan los cinco personajes de la serie.

- Trama 1: Sole es miembro de la Asociación de Pasteleros y esa noche celebran su cena anual, por lo que quiere que le acompañe su hijo Paco.

Éste prefiere ver el fútbol. David, su amigo, envidia a Paco por poder seguir disfrutando de su madre y no le importaría ir con la madre de su amigo a la fiesta. Ante esto, Paco engaña a su madre diciéndole que tiene que trabajar y que David ocupará su lugar. Tras el fútbol, cuando va a buscarlos al restaurante, se encuentra con que hay mucha gente joven, entre ellas las hijas de amigas de su madre, que David está pasándoselo muy bien y que además era un homenaje para Sole. Viendo lo que quieren a su madre y descubriendo cosas de su pasado que no conocía, le pide perdón y hacen las paces.

- Trama 2: Carlota lleva tiempo saliendo con un chico y está preocupada porque parece que él no quiere ir más allá y tener relaciones sexuales con ella. Pide ayuda a sus amigos, y en especial a Laura, quien le aconseja insinuarse más. Esa misma noche Carlota decide sacar el tema cansada de esperar. El chico le confiesa que no ve que la relación tenga futuro porque cree que es ella la que no muestra interés. Al final, tras mantener relaciones sexuales, deciden romper porque se acabó la magia.

El mismo modelo siguen comedias como *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), *La casa de los líos* (Antena 3, 1996), *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996) y *Ala... Dina* (TVE, 2000).

4.3.1. Crecen las esferas de relación

En paralelo a la construcción de un mayor número de tramas se desarrolla el crecimiento de las esferas de relación en las series de ficción. En la anterior etapa, con la hegemonía de la comedia, las esferas de relación eran más débiles, puesto que se despliega una única trama principal y todos los personajes participando de ellas en mayor o menor medida. Con el modelo de la nueva *dramedia* y la mayor presencia del drama

profesional, las esferas de relación se multiplican en función del número de tramas presentes. Siguiendo el ejemplo del primer capítulo de *Compañeros* (Antena 3, 1998) referenciado en el anterior epígrafe, las esferas de relación que habría serían:

1. La clase de Charo: participan la profesora y los alumnos (Trama 1).
2. La clase de Alfredo: participan el profesor y los alumnos, los mismos que en la anterior (Trama 2).
3. La pandilla de amigos: los alumnos adolescentes y sus historias de amor, sus conflictos y peleas y sus problemas en casa en los que buscan apoyo en sus amigos (Trama 4).
4. El claustro de profesores: los profesores del centro educativo. Las tramas se centran en sus conflictos sobre las diferentes formas de ejercer la enseñanza, sus relaciones de amistad personal o los conflictos con sus alumnos. En este capítulo, por ejemplo, Charo se enfrenta a Alfredo en la Trama 2 en este espacio por cómo había gestionado el conflicto con Quimi. (Tramas 1 y 2)
5. El entorno familiar de Charo y Tomás, fuera del centro educativo (Trama 3)

A lo largo del resto de capítulos se traban otras esferas de relación como las clases de otros profesores y su relación con los alumnos o el ámbito familiar de otros profesores y de los jóvenes de la pandilla protagonista.

En el caso de la comedia, como *7 vidas* (Telecinco, 1999), a diferencia del anterior, las esferas de relación se diluyen, puesto que todos los personajes interactúan con todos y desarrollan tramas en conjunto si no es en un capítulo en otro.

4.3.2. Comienzos recurrentes

Existen varios tipos de detonantes de inicio que se repiten a lo largo de las series televisivas de estos años. En la mayor parte de los casos coincide con la llegada de uno o varios personajes a su nuevo puesto de trabajo o a su lugar de vivienda. Todos los comienzos llevan implícito un cambio y por lo tanto, el inicio también de algo nuevo e importante en la vida del o los protagonistas.

Las series centradas en una familia al completo se inician con la llegada a un nuevo hogar. Los personajes se presentan poco a poco y conocen el entorno donde van a vivir a la vez que el espectador. Este es el caso de *Pepa y Pepe* (TVE, 1995) y *Médico de Familia* (Telecinco, 1995). En ambos casos, además, supone un salto cualitativo en cuanto a nivel de vida porque pasan de vivir en un humilde piso a un chalet independiente dentro de la ciudad. Esto no evita que el cambio no conlleve estrecheces económicas. Mientras se instalan, van pasando por la pantalla los vecinos y otros familiares que les ayudan, completando así las introducciones.

Otro inicio recurrente es la llegada de un personaje a su hogar, donde tendrá que adaptarse a vivir con sus compañeros, que pueden ser amigos o familiares. En *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), el inicio de la ficción coincide con la llegada de Reme y su padre del pueblo, de donde han sido desahuciados, a la pensión de su tía en Madrid, quien los acoge y con quien vivirán junto a sus inquilinos. En *7 vidas* (Telecinco, 1999) el punto de partida es el despertar del coma en el que lleva muchos años David, y su traslado a la casa de su hermana Carlota. En *Ala... Dina* (TVE, 2000), la historia comienza con el hallazgo de la lámpara mágica y de la genio que la contiene, incorporándose a vivir con el resto de la familia. En *Compañeros* (Antena 3, 1998), Ana y su hijo llegan, desde Barcelona a casa de sus padres para comenzar una nueva vida, huyendo de su pareja sentimental. Un último ejemplo es *La casa de los líos* (Antena 3, 1996). En este caso, el

protagonista, Arturo, se presenta como un hombre de negocios que se ha trasladado a vivir con su hermana y sus sobrinas cuando ésta se ha divorciado de su marido, ejerciendo de cabeza de familia de la casa. Aunque no se muestre esa llegada, está claro que ese acontecimiento es un punto de partida en la vida de los personajes de manera reciente. En el resto de tramas o historias, no hay ningún cambio importante o reseñable, es como si la ficción hubiese comenzado en un día cualquiera de su vida.

Igual de importante adquiere el cambio de residencia como de trabajo. El nuevo futuro profesional de uno de los personajes de la ficción es otro detonante muy común en las series de ficción. Este inicio es recurrente en las series profesionales que se desarrollan en un entorno laboral ya creado, cuya estabilidad rompe la llegada de un nuevo compañero o jefe. En *Periodistas* (Telecinco, 1998), uno de los protagonistas, Luis, en el primer capítulo llega como nuevo redactor jefe de la sección de Local del diario *Crónica Universal*. El nuevo jefe está desubicado durante los primeros capítulos mientras conoce cómo funciona el periódico, y los redactores se sitúan ante su nuevo jefe. En *Hospital Central* (Telecinco, 2000), también los enfermeros y médicos del centro están preocupados ante la llegada del nuevo director de Urgencias del hospital. El nuevo responsable es Santiago, el ex marido de la Jefa de Enfermeras, Elisa, quien también debe abrirse camino en un nuevo entorno laboral y demostrar su valía para el puesto.

En las dos series policiacas más importantes de esa década, *El Comisario* (Telecinco, 1999) y *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), la historia arranca con la llegada de un policía joven, recién salido de la academia que afronta con temor su primer destino, sus primeras patrullas y las bromas de los compañeros más veteranos: Julio en la serie de Telecinco y Vera en la de Antena 3. En *Policías, en el corazón de la calle*, además de la llegada de Vera, se incluye la muerte de un compañero

en acto de servicio durante una persecución policial, que afecta al resto de policías que tratan de capturar a sus asesinos, a lo largo de la temporada.

Cuando se retomó la serie *Turno de Oficio II: Diez años después* (TVE, 1996), diez años después de la primera temporada, algunos personajes seguían con su vida igual que una década atrás, pero para dos de ellos, Cosme y Eva, no. En el inicio de la nueva temporada, ambos regresan de nuevo a Madrid para afrontar nuevos compromisos laborales: Cosme es el nuevo juez de los Juzgados de Plaza de Castilla, y Eva regresa de Latinoamérica como cooperante para trabajar de nuevo como abogada.

4.3.3. El avance del final abierto

La mayor parte de las ficciones analizadas presentan un final abierto porque o bien se prolongan una segunda temporada, y por lo tanto, aunque se cierren las tramas de la temporada, otras siguen o se inician para la siguiente tanda de episodios; o dejan esa posibilidad ante la incertidumbre de su continuación. Éste último caso es el de *Pepa y Pepe* (TVE, 1996), que, aunque fue un éxito de audiencia, por decisión propia del equipo que la realizó, no produjo una segunda temporada (Gómez, 1995). Únicamente dos series, que estaban concebidas, como una única temporada, tuvieron un final cerrado. Es el caso de *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), que se consuma con la boda soñada por la protagonista con uno de los inquilinos de la pensión del cual estaba enamorada, y *Turno de Oficio II: Diez años después* (TVE, 1996), que termina cuando Cosme concluye la suplencia de juez que le había traído a Madrid unos meses y se despide de sus amigos para volver a su lugar de residencia.

La mayor parte de las ficciones que se estrenaron en este periodo estaban concebidas y planificadas para un recorrido largo, es decir, que pudieran ir más allá de una primera temporada (García de Castro, 2003). Sin embargo, el seguimiento de la

audiencia en muchas ocasiones se convertía en la causa para su fin si no era el esperado a nivel de rentabilidad comercial.

4.3.4. Escenografías más elaboradas y realistas

Respecto a la escenografía, igual que en la estructuración de las tramas, hay una diferencia entre las comedias y las series dramáticas o las *dramedias*. Las *sitcoms* se siguen desarrollando en pocos decorados y todos de estudio, es decir, de interior. Es un rasgo definitorio de su producción. Son espacios que se notan claramente artificiales y apenas hay planos en escenarios exteriores. La referencia son series cómicas como *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), *La casa de los líos* (Antena 3, 1996), *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), *7 vidas* (Telecinco, 1999) y *Ala... Dina* (TVE, 1999). En el Tabla 2 se recogen los diferentes decorados interiores en las telecomedias analizadas en estos años.

Tabla 2: Escenarios en series de comedia analizadas (1995 -2002)

Serie	Decorado 1	Decorado 2	Decorado 3	Decorado 4
<i>Pepa y Pepe</i>	Salón	Cocina	Bar donde trabaja Pepa	Tienda donde trabaja Pepe
<i>La casa de los líos</i>	Salón – cocina	Oficina de Arturo	Club de negocios	Dormitorio de Arturo
<i>Hostal Royal Manzanares</i>	Salón – cocina	Habitación de Reme	Baño de la pensión	
<i>7 vidas</i>	Casa de Carlota y David	Casa de Sole y Paco	Bar	
<i>Ala... Dina</i>	Salón	Cocina	Oficina donde trabaja Tomás	Lámpara de Dina

Fuente: elaboración propia

Las series dramáticas, con una mayor duración y complejidad narrativa, alternan interiores y espacios naturales. En las series profesionales, que buscan un mayor realismo, los escenarios exteriores son los predominantes. El hecho de sumar más minutos, más

personajes y más tramas, obliga a que exista una mayor amplitud de decorados. Así, por ejemplo, en *El Comisario* (Telecinco, 1999), como decorados de interior fijos están los espacios de trabajo en la propia comisaría (la sala de interrogatorios, el despacho del comisario, las mesas de trabajo de los inspectores y los vestuarios), los de ocio (el bar donde se reúnen a la salida del trabajo) y del entorno personal de los personajes (la vivienda del Comisario Castilla y la vivienda del policía Pope). En cada capítulo en función de los casos policiales investigados, la acción se traslada a un negocio que han robado, un parque donde atacan a corredores por la noche o un descampado donde asesinan a vendedores de droga. Se combinan espacios fijos con variables en cada episodio.

4.4. A los problemas emocionales se unen los profesionales

Los problemas universales analizados han sido sus preocupaciones laborales y formativas, su familia y amistades, el dinero y el amor. Las preocupaciones por la moral y la imagen física, que se tuvieron en cuenta en la etapa previa, se han descartado debido a que no se presentan como cuestiones relevantes o de peso para ningún personaje. Únicamente resulta de importancia la belleza al *Hombre truhan* de *La casa de los líos* (Antena 3, 1996) al que da vida Arturo Fernández, pero carece de valor dentro de la definición del personaje.

Tal y como se recoge en las Tablas 3 y 4, hay diferencias claras entre las preocupaciones de los personajes masculinos y femeninos, aunque su perfil pueda resultar similar, como por ejemplo el de los tradicionales, y de la misma forma dentro de cada categoría de género. En los casos en los que existe una familia monoparental, en la que un padre o una madre se enfrentan a cuidar de sus hijos sin el apoyo del otro progenitor, el amor está fuera de sus inquietudes. O bien por el desengaño sufrido por la separación

sentimental o bien por una viudez dolorosa, sus principales preocupaciones se centran en su trabajo y su familia, en concreto, sus hijos. Los perfiles que encajan en esta definición son el de *Madre trabajadora* y *Hombre padre de familia*. La diferencia entre ambos es que, en el caso de los personajes masculinos analizados con este perfil, su situación económica es solvente de manera que el dinero no representa para ellos problema.

Tabla 3: Principales problemas de los personajes femeninos en las series analizadas (1995 – 2002)

Personajes femeninos	Trabajo /Estudios	Familia /Amigos	Dinero	Amor
Adolescente o joven inmadura			X	X
Mujer independiente	X			X
Madre trabajadora	X	X	X	
Mujer liberada	X	X		
Mujer conservadora		X	X	X

Fuente: elaboración propia

La *Madre trabajadora* compagina su vida laboral y familiar, enfrentándose a dificultades para compaginar ambos ámbitos, como se ha explicado. La preocupación por el dinero siempre está presente, puesto que la familia vive con un único sueldo proporcionado por un trabajo que intenta adaptarse al horario de sus hijos. El *Hombre padre de familia*, cuenta, como se ha visto, con el apoyo de otros miembros de su entorno como abuelos, empleadas del hogar o su propia ex mujer, que son quienes cuidan de sus hijos mientras él trabaja y le permiten, por tanto, centrarse más en su profesión. Gracias a ello, puede alcanzar puestos de mayor peso y con mayores ingresos económicos.

Clara, la fotógrafa de *Periodistas* (Telecinco, 1998), tiene como principal preocupación mantener su trabajo para conseguir ingresos económicos que le permitan

mantener a su hija. A veces abandona su trabajo porque su hija está enferma y tiene que recogerla en el colegio. Otras, pide favores a sus amigas para que la cuiden mientras tiene que ir a trabajar. Clara vive de alquiler y comparte piso con otra compañera del trabajo, Ana, porque no puede pagar todos los gastos con su sueldo. La posibilidad de comenzar una nueva historia de amor no entra en sus planes en esos momentos.

Sin cambiar de serie, el jefe de Clara, Luis, tiene hijos por los que se preocupa, pero, salvo los fines de semana que están con él, el resto de los días los cuida su madre. Luis puede centrarse todos los días en su trabajo y debido a su puesto cuenta con una buena situación económica que le permite vivir solo y pasar una pensión a sus hijos. Sus preocupaciones son como Clara su trabajo y sus hijos, pero no cuenta con las estrecheces económicas de ella.

La *Mujer independiente*, a diferencia de la trabajadora, no posee cargas familiares, por lo que sus principales objetivos se basan en su satisfacción personal, que se traduce en su trabajo y en el amor. Su centro de atención gira en torno a su trabajo, porque quieren conseguir puestos que hasta entonces ocupaban los hombres. Renuncian a formar una familia, pero no enamorarse y tener pareja. Se trata del deseo romántico de encontrar un compañero vital más que de vivir la maternidad. Sus relaciones sentimentales son muy fluctuantes y volubles porque suelen ser hombres compañeros de trabajo o que han conocido a través de éste, y que, al igual que ellas, cuentan con su misma ambición profesional. No experimentan problemas económicos, porque solo se mantienen a sí mismas gracias a un trabajo estable y bien pagado.

Dentro también de *Periodistas* encaja en este modelo Laura, subdirectora del periódico *Crónica Universal*, y jefa de Luis. Es una mujer que, con trabajo y esfuerzo, cuenta con prestigio dentro de la profesión y es valorada por el resto de compañeros. Sin embargo, al centrarse en su vida laboral tuvo que renunciar a muchos aspectos de su vida

personal. Con su familia no guarda mucha relación, a pesar de que su madre se traslada a vivir con ella, y no está entre sus prioridades tener hijos. Al final de la temporada comienza una relación sentimental con Luis.

Tabla 4: Principales problemas de los personajes masculinos en las series analizadas (1995 – 2002)

Personajes masculinos	Trabajo	Familia	Dinero	Amor
Adolescente o joven inmaduro				X
Hombre padre de familia	X	X		
Hombre de acción	X			X
Hombre conservador	X	X	X	
Hombre truhan			X	X
Hombre villano	X	X		

Fuente: elaboración propia

Con la llegada de las series profesionales de acción aparecen personajes que en su mundo laboral se encuentran con situaciones de riesgo, especialmente masculino: el *Hombre de acción*. Estos hombres tienen como principal preocupación su trabajo, sin olvidar el amor, aunque una manera secundaria e inestable. Al igual que la *Mujer independiente*, su vida está centrada en su profesión, que les satisface plenamente por su carácter valiente y atrevido. Sin embargo, mientras la mujer desea una pareja estable, él lo considera más como una diversión y revolotea de relación en relación sin ningún compromiso.

Personajes como los subinspectores de policía Pope o Charlie de *El Comisario* (Telecinco, 1999), están centrados en sus carreras y en resolver los casos a los que se enfrentan semana tras semana, sin mostrar apenas elementos de su vida personal. De vez

en cuando alguna trama amorosa, pero sin mayor trascendencia. Tampoco las carencias económicas forman parte de la definición de estos personajes.

En el caso de los protagonistas con una filosofía de vida más tradicional, sus preocupaciones se dirigen a sus lazos familiares. Son personas que o bien cuentan ya con una familia o aspiran a formar una. El *Hombre conservador* asume que su lugar es el de hombre de la casa y, por lo tanto, el que debe cargar con el peso de mantener a su familia. Sus principales preocupaciones son el trabajo y el dinero que le permite dar amparo a su mujer y a sus hijos, un pilar muy importante también en su vida. En el caso de contar con cargas familiares y un trabajo humilde, aparecen los problemas económicos. Viven más para los demás que para sí mismos. Para la *Mujer conservadora* el trabajo no constituye una meta en la que realizarse. Generalmente el tipo de actividad que desempeña tampoco le permite plantear aspiraciones profesionales: trabaja sencillamente para contribuir a la economía familiar. La *Mujer conservadora*, al igual que la *independiente*, no renuncia al amor, pero a diferencia de ésta sí que sueña con formar una familia al lado de su compañero sentimental.

Pepe, el padre de la familia protagonista de *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), es un hombre tradicional, casado y con tres hijos a los que adora. Desempeña dos trabajos y su principal preocupación es ganar dinero para que su familia no pase escasez económica. En ocasiones discute con sus hijas adolescentes porque son algo rebeldes y no responden en sus estudios, al esfuerzo que él está realizando con su trabajo.

Como *Mujer conservadora* destaca Reme, la protagonista de *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996). La mujer, sin mucha formación más allá de las tareas domésticas, se queja de su falta de dinero y busca trabajo constantemente no por sentirse realizada sino por tener unos ingresos económicos que le permitan saldar sus deudas y

vivir dignamente. Reme se preocupa de su padre, a quien debe mantener, sin evitar soñar con formar su propia familia junto a un hombre que la quiera y la valore como mujer.

Aquellos hombres maduros y con un estilo de vida elevado, como el del *Hombre truhan*, tienen como principales preocupaciones el dinero y el amor. Para ellos el objetivo más importante es enriquecerse, da igual el camino, pero preferiblemente sin mucho esfuerzo. Del mismo modo, tener una mujer hermosa a su lado es el complemento perfecto para su vida. No renuncian a los placeres sentimentales que trae consigo su lema vital, *carpe diem*. Como se ha visto, Arturo Fernández encarna este prototipo de *Hombre aprovechado*. Sus negocios turbios y en ocasiones rozando la ilegalidad, le permiten mantener su imagen de triunfador. Aprovecha cualquier oportunidad para hacer dinero y conseguir vivir algún día sin tener que trabajar. Arturo asimismo es Don Juan y caballero con las mujeres.

La antítesis a este personaje la encarna el *Hombre villano*. Aunque también se manifiesta como egoísta, porque sólo piensa en sus propios intereses, sus principales prioridades en la vida son diferentes. Igualmente busca el reconocimiento de los que le rodean y sobresalir, pero no escatima trabajo y esfuerzo personal. No sólo se protegen a sí mismos sino también en su familia, que es la prolongación de su zona de confort social. Vilches, uno de los médicos de *Hospital Central* (Telecinco, 2000) es el hombre que encarna a este arquetipo de hombre manipulador, pero protector al mismo tiempo.

Los jóvenes, ya sean hombres o mujeres, aun inmaduros, afrontan su vida como si aún les quedara mucho tiempo por delante para tener que asumir responsabilidades y decidir sobre su futuro. Su principal preocupación es el amor y el dinero, es decir, mantener relaciones con el chico o chica que les gusta y poder comprarse aquello con lo que se encaprichan. La mayoría no cuentan con un trabajo y siguen dependiendo

económicamente de sus padres, por lo que sus enfrentamientos con ellos son habituales. En general no valoran ni el trabajo ni el esfuerzo de sus progenitores para mantenerles.

Valle y Quimi son los dos jóvenes protagonistas de la pandilla de amigos de *Compañeros* (Antena 3, 1998). Ambos provienen de familias humildes y trabajadoras. Valle, en vez de centrarse en sus estudios para asentar su futuro, prefiere flirtear con los chicos de su instituto que le gustan, entre ellos el propio Quimi. El objetivo de Quimi es abandonar sus estudios y trabajar de lo que surja para tener dinero y poder hacer la vida que siempre ha deseado. Son jóvenes impulsivos y apasionados, pero a la vez egoístas y caprichosos.

Aquellas mujeres con una vida más realizada, con hijos ya mayores y en muchos casos independientes, se preocupan por su familia y su trabajo, si lo tienen. Son las *Mujeres liberadas*. Ya se han jubilado o están próximas a hacerlo por edad y disfrutan por tanto de una situación económica o laboral acomodada. Aunque sus hijos sean adultos, siguen pendientes de ellos y les ayudan: en muchos casos siguen necesitando su ayuda como apoyo para encauzar y llevar su vida. Sole, una de las protagonistas de *7 Vidas* (Telecinco, 1999), es una mujer jubilada, viuda y madre de un hijo ya adulto, Paco, que sigue viviendo con ella a pesar de trabajar y sobrepasar la treintena. Sole desarrolla diferentes actividades que enriquecen su vida, aunque sus principales desvelos los provoca su hijo, el cual no es lo suficientemente maduro como para vivir de manera independiente.

Respecto a la consecución de los objetivos o prioridades vitales de los personajes, la actitud varía en función del género de la ficción o del perfil del personaje. En las comedias, los personajes solventan sus problemas laborales, económicos, familiares o amorosos, igual que en el periodo anterior, a través de la suerte o el azar. Al fin y al cabo, el objetivo de la comedia es la diversión y el entretenimiento del público, por lo que se

fuerzan y exageran ciertas situaciones en la vida de los personajes que se extraen de lo común para provocar la carcajada del espectador.

De este modo, en las *sitcoms* *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), *La casa de los líos* (Antena 3, 1996), *7 Vidas* (Telecinco, 1999) o *Ala... Dina* (TVE, 2000), los personajes alcanzan sus metas y resuelven sus problemas de una manera que en la vida real podría resultar poco creíble. Por ejemplo, Pepa se queda en paro porque ejercía su trabajo de manera poco profesional, pero a los pocos días consigue otro nuevo como camarera en un bar. Arturo, en *La casa de líos*, triunfa en sus negocios y estafas por suerte. En el caso de *Ala... Dina* la magia es la explicación tanto para crear los problemas como darles solución. Lo mismo ocurre con personajes que, aunque se incluyan en una serie dramática o de *dramedia*, su papel es más próximo a la comedia para dar ligereza a las tramas. Julio, el amigo pícaro del protagonista de *Médico de familia* (Telecinco, 1995), siempre consigue sus propósitos con muy poco esfuerzo.

Pero en las series dramáticas, en las que se muestra la responsabilidad y la forma de trabajar de una determinada profesión, prima el realismo, y los personajes consiguen sus logros - o al menos luchan por ellos- mediante el trabajo y la constancia. Los policías capturan a los delincuentes a través de una investigación minuciosa y reuniendo las pruebas que los incriminan; los médicos y enfermeros salvan las vidas de sus pacientes aplicando sus conocimientos, experiencia y buen hacer; los profesores se esmeran porque los conocimientos calen en sus estudiantes y les motiven; los periodistas salen a la calle y contrastan la información para difundir una noticia tal y como es; y los jueces y abogados investigan y utilizan la ley para hacer justicia. En definitiva, se pretende conectar las historias con la audiencia a través de “la mayor sensibilidad social del momento que supone incorporar referencias de la realidad desde el tratamiento dramático” (García de Castro, 2002, 158).

Aunque, como se ha visto, la ficción televisiva española muestra variedad de actitudes ante los problemas a los que se enfrentan los personajes, se observa un elemento común en todos ellos. Independientemente de que la serie sea comedia o drama, los personajes cuentan con unos lazos familiares o de amistad con otros de los personajes muy sólidos y siempre cuando uno de ellos flaquea o tiene un problema, el otro es el que le apoya, aconseja y ayuda. La imagen que se transmite de unidad, ya sea en el hogar o en el trabajo entre los compañeros es muy importante para dar esa imagen de familia, aunque sea sin lazos de sangre.

4.5. El rol de las series como altavoz de las preocupaciones de los españoles

Para el análisis del reflejo de las preocupaciones y los problemas reales de la sociedad en esos años en la ficción, se ha tomado como referencia, como en el periodo anterior, el Barómetro del CIS, en este caso, el realizado entre 1995 y 2002, inclusive. Se valora, de cada uno de los 37 Barómetros, los 10 primeros items, se repitieran o no en los demás. El resultado es un total de 26 categorías. El número de elementos a considerar en este análisis aumenta debido a que el periodo es mayor y que, en estos años, esta encuesta se consolidó y se realizaron varios estudios cada año.

En la Tabla 5 se representan los diferentes Barómetros y las categorías que en cada uno de ellos ocuparon las 10 primeras posiciones como preocupaciones de los españoles en ese momento, en el entorno nacional. En los primeros puestos figuraron, como en años anteriores, el paro, las drogas, el terrorismo de ETA o la inseguridad ciudadana, pero otros, como las crisis alimentarias, el desastre del *Prestige*, las sequías o los carburantes, fueron cuestiones puntuales que surgieron en la actualidad de entonces. Quiere decirse que la sociedad la mayor parte de los problemas se mantienen a lo largo de los años, con mayor o menor relevancia. La corrupción o el fraude, que tuvo unos momentos de actualidad a finales de los años 90, con varios escándalos relacionados

especialmente con el partido socialista, desapareció y descendió en importancia. Otros temas como la inmigración, por el contrario, comenzaron a destacar a partir de 2000, puesto que, en ese año, España registró su mayor aumento de población en las tres últimas décadas gracias a la inmigración (Nogueira, 2002). Uno de los motivos que explica este aumento es la mejora de la situación económica en esos años.

La violencia contra la mujer conforma otro acontecimiento que se hace visible como preocupación social a partir de 2000. El funcionamiento de los servicios públicos, por el contrario, desaparece en 1999.

Tabla 5: Ítems de los Barómetros del C.I.S. sobre las principales preocupaciones de los españoles entre 1995 y 2002

	Temas	ene-95	feb-95	abr-95	sep-95	nov-95	feb-96	mar-96	nov-96	mar-97	abr-97	oct-97	jul-98	mar-99	sep-00	oct-00	nov-00	dic-00	ene-01	feb-01	mar-01	abr-01	may-01	jun-01	jul-01	sep-01	nov-01	dic-01	ene-02	feb-02	mar-02	abr-02	may-02	jun-02	jul-02	oct-02	nov-02	dic-02	
1	El paro	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	1	2	1	2	1	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
2	Las drogas	4	4	5	4	6	4	5	2	3	3	3	3	3	3	4	3	3	5	4	5	3	3	3	3	3	4	3	4	5	3	4	5	5	5	5	6	7	
3	La inseguridad ciudadana	7	6	8	7	8	5	3	5	7	4	4	4	4	6	6	5	6	6	6	6	5	5	5	6	6	3	4	3	3	4	3	3	4	4	3	3	4	
4	El terrorismo. ETA	6	8	2	6	5	2	2	3	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	2	1	2	1	2	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
5	Las infraestructuras																										19	20	18	21	20	18	17	17	14	19	17	20	
6	La sanidad														10	8	10	10	9	10	10	11	9	10	8	8	7	10	8	8	10	10	10	10	9	12	11	13	
7	La vivienda														12	11	14	11	12	12	14	13	13	8	9	13	11	12	9	10	9	9	11	9	7	7	7	9	
8	Los problemas de índole económica	3	2	4	10	4	6	4	6	8	7	5	5	7	4	3	4	4	7	7	7	6	6	6	5	5	5	5	6	6	6	6	6	6	6	6	5	6	
9	Los problemas relacionados con la calidad del empleo														17	18	17	13	11	17	15	15	16	13	15	14	17	19	16	14	17	13	12	8	11	14	15		
10	Los problemas de la agricultura, ganadería y pesca	9	13	11	11	11	10	11						14	16	22	21	20	22	23	23	23	21	22	19	20	20	23	21	22	24	22	19	18	16	23	21	21	
11	La corrupción y el fraude	2	3	3	3	2	3	7	9		9	11	12	15													15	13	18	14	20	19	14	18	15	18	21	19	20
12	Las pensiones												11	12	13	12	13	11	13	16	13	9	12	9	11	16	12	11	7	11	13	12	11	11	11	13	12	12	
13	Los políticos en general, los partidos políticos y la política	8	5	6	2	3	7	6	8	4	8	8	7	9	8	9	6	8	8	8	8	7	7	7	7	7	7	7	6	7	8	7	7	7	8	8	8	8	
14	Las guerras en general (Balcanes, Irán, Afganistán, etc.)													13													15	17	20	23	22	19	19	21	20	26	22	24	
15	La administración de justicia									10	10	12	13	16	19	16	18	19	14	14	16	20	14	14	16	18	16	16	12	17	15	16	14	12	18	17	15	16	
16	Los problemas de índole social	5	7	10	9	10	8	9	7	5	6	7	8	8	9	13	9	7	10	9	11	10	8	11	10	9	8	8	10	9	11	11	9	9	10	10	9	10	
17	El racismo														15	19	19	18	20	18	18	21	18	19	18	18	18	21	19	18	19	17	16	18	16	23	19	23	
18	La inmigración														7	7	8	5	4	3	3	4	4	4	4	4	6	6	5	4	5	5	4	3	3	4	4	5	
19	La violencia contra la mujer														18	14	12	13	16	15	9	17	10	16	19	20	10	13	13	13	16	13	13	13	17	9	15	16	
20	Los problemas relacionados con la juventud					12	9	10					15	14	18	20	17	15	19	19	17	19	15	17	17	15	16	17	16	12	12	15	17	13	14	16	16	17	
21	La crisis de valores	11	12									9	9	10	14	15	15	12	17	16	14	14	14	18	13	12	14	14	14	16	14	14	15	13	15	15	17	18	
22	La educación											10	10	11	10	10	11	9	15	11	11	8	11	12	12	10	9	9	11	7	7	8	8	8	12	11	10	14	
23	Los problemas medioambientales		11							9	11		12	6	11	17	16	14	18	13	12	16	17	15	16	17	19	18	17	19	21	16	17	18	19	22	13	11	
24	La salud												16		21	23	22	21	20	19	19		24	23	21	20		22	23	24	26	23	20		21	26	23	24	
25	El Gobierno y partidos o políticos concretos	10	10																																				
26	El funcionamiento de los servicios públicos			9	8	9	6	8	4	6	5	6	6	5	19	21	20	17	23	20	20	18	20	20	16	19	20		23	25		20	20	19	20	25	22	24	
27	Los problemas relacionados con la mujer																				20	22	23	22	22			24	22	23	25	21	19	20	19	24	20	22	
28	El euro (influencia en los precios, conversión, etc.)												16															15	15	19	23	20	16	14	13	18	16	19	
29	Los problemas relacionados con el ocio de los jóvenes																													15	18	18	14	16	19	19	18	23	
30	Los nacionalismos (el estatuto de Cataluña, ...)												14	16	19	23	19	20	21	21	21	22	22	23	20										20	24	24		
31	El desastre del Prestige																																					3	
32	El terrorismo internacional (Al Qaeda, 11 S, 11 M, etc.)																										11												
33	Las preocupaciones y situaciones personales												17	17	22	24	23	22	24	22	24	24	24	24	23														
34	Las crisis alimenticias (vacas locas, gripe aviar)																19	16	3	5	4	12	19	21	14														
35	La subida de los carburantes														5	5	7	18	21	22	22	25	22																
36	La sequía		9	7	5	7																																	

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del CIS

Los 26 ítems que cumplen el requisito de haber sido en algún momento uno de los 10 problemas importantes en un Barómetro del CIS y que, por tanto, se han tenido en cuenta en el análisis durante el visionado de las ficciones han sido:

1. La inseguridad ciudadana
2. Los problemas de índole económica
3. Los problemas de índole social
4. Las drogas
5. El paro
6. Los problemas relacionados con la juventud
7. La corrupción y el fraude
8. La violencia contra la mujer
9. El funcionamiento de los servicios públicos
10. La educación
11. La inmigración
12. Los problemas relacionados con la calidad del empleo
13. La vivienda
14. La sanidad
15. Los políticos en general, los partidos políticos y la política
16. La administración de justicia
17. La crisis de valores
18. Los problemas medioambientales
19. El Gobierno y partidos o políticos concretos
20. Las crisis alimenticias (vacas locas, gripe aviar)
21. Los problemas de la agricultura, ganadería y pesca
22. El terrorismo. ETA

- 23. Las pensiones
- 24. El desastre del *Prestige*
- 25. La subida de los carburantes
- 26. La sequía

Como se aprecia en la Tabla 6 , algunos temas resultan recurrentes en la ficción televisiva, mientras que otros no aparecen mencionados en ninguna de las series analizadas. Los principales temas mencionados son la inseguridad ciudadana, los problemas económicos y sociales, el paro y las drogas. El hecho de que la ficción adquiriera en estos años un mayor realismo, especialmente dentro de los dramas profesionales, favoreció la visibilidad de cuestiones que formaban parte del entorno social. En las ficciones policiales aparecen delitos que muestran una inseguridad ciudadana; en series de médicos problemas sociales o problemas económicos o de desempleo.

Tabla 6: Aparición de las preocupaciones de los Barómetros del CIS en las series de ficción españolas analizadas (1995 – 2002)

	Categoría	Nº de representaciones	Porcentaje
1	La inseguridad ciudadana	58	16%
2	Los problemas de índole económica	57	16%
3	Los problemas de índole social	47	13%
4	Las drogas	28	8%
5	El paro	26	7%
6	Los problemas relacionados con la juventud	22	6%
7	La corrupción y el fraude	18	5%
8	La violencia contra la mujer	18	5%

9	El funcionamiento de los servicios públicos	14	4%
10	La educación	13	4%
11	La inmigración	13	4%
12	Los problemas relacionados con la calidad del empleo	13	4%
13	La vivienda	8	2%
14	La sanidad	7	2%
15	Los políticos en general, los partidos políticos y la política	6	2%
16	La administración de justicia	6	2%
17	La crisis de valores	3	1%
18	Los problemas medioambientales	3	1%
19	El Gobierno y partidos o políticos concretos	2	1%
20	Las crisis alimenticias (vacas locas, gripe aviar)	2	1%
21	Los problemas de la agricultura, ganadería y pesca	1	0%
22	El terrorismo. ETA	0	0%
23	Las pensiones	0	0%
24	El desastre del Prestige	0	0%
25	La subida de los carburantes	0	0%
26	La sequía	0	0%

Fuente: elaboración propia

Se observa una reducida presencia en cuestiones como los problemas medioambientales y aquellos relacionados con la agricultura, la ganadería y pesca. Son cuestiones que no tienen cabida, porque están relacionadas con un ambiente más rural y

todas las ficciones se sitúan en un ambiente urbano y cosmopolita, como se ha comentado en el periodo anterior.

Ciertos elementos, algunos muy importantes para los ciudadanos, no son tratados por las series de ficción, como es el caso del Terrorismo de ETA. Posiblemente por ser un tema delicado, las ficciones decidieron sacarlo de sus argumentos. Pero no solo el terrorismo no es tratado, otros temas como las pensiones, el desastre del *Prestige*, la subida de los carburantes o la sequía tampoco se mencionaron.

4.5.1. Banalización de los problemas laborales y económicos

En 1995, la tasa de paro en España se situó en el 22,9 por ciento, una cifra elevada que fue descendiendo poco a poco hasta situarse en el 11,61 por ciento en 2002⁴². Esta cifra de desempleo se redujo en estos siete años a la mitad prácticamente, gracias a la buena situación y al crecimiento económico en el ámbito nacional. En 2002 España entró en el euro y se produjo la unidad económica y monetaria de la Unión Europea.

El hecho de que el nivel de paro fuese bajo y de que la situación a nivel económico mejorase, no evitó que determinados colectivos viviesen en una situación precaria y encontrasen dificultades para desempeñar un empleo adecuado.

La ficción no fue ajena a esta situación. Los problemas económicos constituyeron uno de los temas más recurrentes dentro de las peripecias de los personajes, en esta nueva tendencia a contenidos dramáticos realistas. Predominan las referencias a la falta de dinero, mientras que el desempleo aparece sólo en algunas de las ficciones analizadas. Ambos elementos están estrechamente relacionados porque sin empleo es difícil disponer de ingresos económicos. No obstante, gozar de trabajo tampoco asegura contar con un sueldo que permita cubrir todas las necesidades. Estas reflexiones aparecen en las series

⁴² Según datos del Instituto Nacional de Estadística (INE).

de ficción, sin embargo, en la mayor parte de los casos, la forma de representar estos problemas económicos, que, en ocasiones, atenazan a los personajes, no resulta del todo realista, a pesar de que es la intención que persiguen. Aunque no disponen de dinero ni de empleo, sus acciones no reflejan carestía. Es evidente que la necesidad de presentar historias con finales felices con las que el telespectador busca evadirse de sus propios problemas, impidió que estas cuestiones se planteasen con todo su realismo.

Respecto al paro, algunos personajes se encuentran en esa situación o en algún momento lo han estado, pero la forma de afrontarlo no siempre responde a parámetros reales. En la comedia *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), la madre trabaja en un aeropuerto de limpiadora durante el primer capítulo. Pepa es muy irresponsable, no pone mucho interés en trabajar y su superior le llama varias veces la atención por su actitud. Finalmente es despedida y, cuando se lo confiesa a su marido, muestra una actitud despreocupada y relajada ante la idea de tener que buscar trabajo. Cuando Pepe, enfadado, la interroga, ella le confiesa: "Pues estoy viendo a ver lo que hay para personas como yo, que no saben hacer nada". De todas formas, pocos instantes después, su malestar se olvida cuando le informa a Pepa de que ha decidido sacar los ahorros del banco y montar su propio negocio, también sin consultárselo a su compañera: una tienda de animales. Asimismo, un par de secuencias después Pepa se convierte en camarera de un bar del barrio. Se presenta así no sólo una solución rápida a un problema laboral, sino también una actitud de indiferencia en alguien que necesita trabajar para complementar el sueldo de su marido y mantener a la familia.

En *Médico de familia* (Telecinco, 1995) se da una visión más realista de esta situación a través de uno de los personajes. Juani, la criada de la familia, tiene un novio que está en el paro y se gana la vida con pequeñas chapuzas en una economía sumergida. Es un personaje que, aunque muchas veces se muestre con buen humor y alegre,

experimenta momentos de debilidad y depresión por no disponer de un trabajo estable. Hipólito, que así se llama, siempre pide favores y dinero a los demás. A pesar de su situación, es un joven trabajador y honrado al que la suerte no le ha favorecido a la hora de situarse laboralmente. Tanto él como Juani desean que su suerte cambie para poder casarse y vivir juntos lo antes posible.

Con estos dos ejemplos sobre una misma situación, dos personajes acuciados por las deudas y buscando trabajo, se muestra como, en función del género y el tono de la ficción, el tratamiento de un mismo problema es diferente. En este caso, en las series de comedia, el no tener dinero o trabajo resulta un recurso muy común, pero nada verosímil como se plantea y desarrolla, mientras que, en el drama o la *dramedia*, se plantea como una excusa para poder mostrar mejor el carácter de un personaje o exponer, explicar y justificar otros problemas.

En *Compañeros* (Antena 3, 1998), una de las protagonistas, Ana, al huir de su maltratador con su hijo y regresar a casa de sus padres en Madrid, se encuentra con una doble discriminación cuando va a buscar trabajo cualificado para salir adelante: no terminó sus estudios y es madre soltera. El mercado laboral al que aspira por su formación y experiencia, no está preparado para mujeres en su situación, y debe conformarse con un trabajo de camarera mal pagado. Esta desventaja evidencian que muchas de las medidas legales que se adoptaron en esos años no resultaron útiles para romper con dicha brecha (Ruiz de la Cuesta Fernández y Bajo García, 2006).

El desempleo y la falta de ingresos se utiliza del mismo modo para, en ocasiones, justificar y situar en un contexto de clase baja, historias familiares dramáticas, en donde es común el maltrato doméstico (el marido maltratador de una de las pacientes de *Médico de familia* está en paro), un hogar desestructurado (el padre de Quimi, un joven rebelde de la pandilla de *Compañeros* está en paro, le pega y se gasta todo el dinero en alcohol),

o el resultado de un desempleo crónico en personas mayores de 40 años (en *Policías, en el corazón de la calle*, uno de los casos que investigan es el robo de un hombre en esta situación para poder dar de comer a su hija).

Pero no solo el carecer de trabajo es motivo de falta de recursos, porque son varios los ejemplos que muestran a personajes, en estas series más dramáticas, con empleos temporales, precarios y mal pagados. En *El Comisario* (Telecinco, 1999), una joven madre separada trabaja de comercial, y a pesar de las horas que dedica, la mayor parte de lo que vende se lo queda la empresa, recibiendo ella una remuneración muy baja. Es muy parecido a los becarios que se encuentran en los medios de comunicación (*Periodistas*, Telecinco, 1998), con bajos sueldos y muchas horas de trabajo. Todos estos ejemplos encajarían dentro de los problemas relacionados con la calidad del empleo.

La ficción evidencia que el tener estudios no garantiza un trabajo estable y adecuado a la formación recibida. Uno de los personajes también de *El Comisario* (Telecinco, 1999), se queja de que su hija estudió una carrera y fue una alumna brillante, pero que trabaja en el negocio familiar, una joyería. La temporalidad no escapa tampoco del sector público, porque en *Compañeros* (Antena 3, 1998), los profesores interinos no saben si volverán a ser contratados el año siguiente, igual que algunos celadores en *Hospital Central* (Telecinco, 2000).

En la comedia, por el contrario, se banaliza el hecho de no tener trabajo o las malas condiciones laborales que soportan los personajes. En este género es en el que las referencias resultan ser más inverosímiles. En *La casa de los líos* (Antena 3, 1996), el protagonista tiene a una secretaria atenta y pendiente siempre de él, que no cobra un sueldo desde hace tres meses: ni protesta ni deja de ir a trabajar. Del mismo modo, en *7 vidas* (Telecinco, 1999), dos de los protagonistas, Laura y David, están en paro y por sentirse realizados y más maduros, deciden buscar trabajo, no por una necesidad

económica sino porque desean cambiar la imagen que de ellos manifiestan sus amigos y familiares. El caso de ella se lleva a la comicidad porque aspira a puestos de dirección para los que no está cualificada. En *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), la protagonista y su padre están en paro o encadenando trabajos precarios y temporales, a lo largo de los diferentes capítulos. Ambos son ya mayores y no tienen mucha formación o experiencia, por lo que parece que están abocados a ese tipo de puestos. Esta fluctuación laboral se plantea con humor, como algo normal y totalmente aceptado por ellos.

El no contar con ingresos suficientes acarrea problemas de liquidez, deudas y malestar en quienes lo padecen. Uno de los elementos en los que más repercute y se visualiza este problema es en la vivienda. Tanto el coste alto de una hipoteca o el alquiler preocupa mucho a los personajes que a veces no pueden pagarlos.

En *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), la falta de ingresos estables les acarrea numerosos problemas económicos que se traducen en deudas y persecución de acreedores. La sombra del desahucio se plantea cuando su hijo, de manera inocente, comenta a sus padres que el banco le ha quitado la casa a un amigo porque sus progenitores la habían hipotecado para montar un bar que no funcionó. Sin embargo, esta referencia no evita que la familia se entrampe en más gastos y aumente su deuda con negocios con poco futuro o prestando dinero a amigos.

Desde el drama se aborda esta cuestión como algo importante y preocupante para los personajes. Es muy común que los protagonistas se quejen por no tener dinero para hacer frente a un gasto imprevisto, como pagar una factura, hacer un regalo a un ser querido. Si poseen un negocio, se lamentan de las horas que tienen que trabajar para sacar poco beneficio. Pero, salvo estas estas referencias cotidianas, como se ha comentado, las deudas en el tema de la vivienda conforman las principales.

No solo se hace referencia al desahucio en *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), el desencadenante de la marcha del pueblo a la ciudad de los protagonistas de *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996) precisamente fue ese: el perder la casa por las deudas. Y es que afrontar gastos mayores de hipoteca por el cambio a una vivienda mejor y más grande no es fácil, como comprueba Nacho Martín en *Médico de familia* (Telecinco, 1995).

Resulta también muy común que, debido a los bajos sueldos y a la imposibilidad de que puedan independizarse en solitario, los compañeros de trabajo jóvenes y sin familia, compartan piso entre ellos, en muchas series profesionales. Es el caso de *Turno de Oficio II* (TVE, 1996), *Periodistas* (Telecinco, 1998), *Hospital Central* (Telecinco, 2000) y *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000). Pero, los problemas de la vivienda van más allá. En *Compañeros* (Antena 3, 1998), uno de los profesores, Félix, al comienzo de la ficción, vive en un piso antiguo del centro de Madrid de renta antigua. El mal mantenimiento del edificio por sus dueños junto a su antigüedad provocó su derrumbe. El profesor tuvo que marcharse a vivir junto con su hermano Alfredo. La cooperación entre ambos solucionó sus problemas: Alfredo había adquirido una importante deuda con su casero por impago del alquiler varios meses; y Félix no podía mantener un piso de alquiler más caro del que pagaba anteriormente.

En *Policías, en el corazón de la calle* (2000), uno de los casos a los que se enfrentan los agentes es el de una familia que sufre las consecuencias de la especulación inmobiliaria de esos años. Como consecuencia de los robos y destrozos de la vivienda, los policías deben hacer frente a los dueños del edificio que desean que abandonen el edificio para vender el terreno a un constructor y edificar viviendas nuevas más caras.

Durante el periodo analizado, según los Barómetros del CIS, el paro es una de las preocupaciones más importantes y repetidas, y lo mismo ocurre en la ficción (Tabla 17), con una diferencia: las referencias a los problemas económicos son mayores en las

ficciones que en el Barómetro. No obstante, es necesario matizar que éstos no se abordan en tramas principales y se manifiestan más a través de comentarios repetitivos que de tramas de difícil solución. El desempleo es el más relevante, aunque se menciona y repita menos, como causa de esas estrecheces. La precariedad laboral y de la vivienda, también se plantean como elementos recurrentes para justificar los problemas económicos de los personajes.

4.5.2. Seguridad ciudadana en series profesionales

La proliferación las series de ficción profesionales, centradas en reflejar la realidad de un determinado trabajo, conduce a la representación en la pantalla de delitos y situaciones que podrían ser interpretadas por el espectador como de inseguridad. En las series de comedia apenas se localizan referencia a situaciones de este tipo. Se transmite, eso sí, la imagen de la gran ciudad como lugar inseguro para aquellos que no saben moverse en ella, como es el caso de los protagonistas de *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996). Casos como robos, asesinatos, violaciones, secuestros o amenazas son comunes en las ficciones profesionales, puesto que constituyen el día a día de los policías. Por ello, en *El Comisario* (Telecinco, 1999) y *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000) son las dos ficciones en las que existen más referencias a la seguridad ciudadana.

En *El Comisario* (Telecinco, 1999), protagonizada por Tito Valverde, se realizan una o varias investigaciones sobre algún tipo de delito que se cierra en cada episodio. Los policías de esta comisaria se enfrentan a robos y delitos menores, pero también a tramas organizadas de robo de coches de lujo, a un loco que ataca a mujeres con un destornillador o descubren como la lacra de la droga destruye a familias enteras. En *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), se presentan dos tramas importantes de casos que se alargan a lo largo de los diferentes episodios de la temporada: la persecución y

detención de dos hermanos ladrones muy violentos que, en uno de sus atracos, matan a un compañero policía que les hizo frente; y la lucha de la policía contra un nuevo tipo de droga que se ha introducido en el barrio mucho más peligrosa y fuerte, que ocasiona la muerte de los drogadictos. En paralelo, cada capítulo los policías detienen a un violador en serie trastornado, a robos en comercios, como farmacias o supermercados, o incluso a un asesino de perros.

En ambas series la imagen que se ofrece es de seriedad y profesionalidad por parte de los agentes de policía. Son trabajadores formados y preparados para hacer frente a situaciones arriesgadas. Siempre resuelven los casos deteniendo a los culpables, de manera justa. No todos los delitos, sin embargo, son de extrema peligrosidad, también hay algún momento para el humor y para la denuncia social, porque las víctimas a veces son personas abocadas a un delito por la situación extrema en la que se encuentra. Por ejemplo, la madre de una joven drogadicta resultó ser, en *El Comisario* (Telecinco, 1999), la asesina de varios camellos que vendían droga a su hija ante la desesperación de querer acabar con su sufrimiento. Otro ejemplo, en este caso en *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), lo protagoniza un hombre que, tras varios años en paro, y para dar de comer a una hija, pide limosna y roba en los medios de transporte. En los casos en los que alguien actuó movido por un problema social, el policía se comporta de un modo profesional, pero no pueden evitar sentirse mal por el mundo, a veces tan injusto, en el que viven.

El éxito de este tipo de contenidos relacionados con la delincuencia en el medio televisivo, estriba en que es un producto atractivo para el público porque lleva implícitos valores como lo desconocido y lo prohibido: “La delincuencia, aunque en mayor medida la muerte, son elementos tabúes en la mayoría de sociedades humanas (aunque esto esté decayendo), por ello, el acercamiento a estos elementos puede resultar de gran interés

para gran cantidad de individuos. Añadimos a ello la creación de un clima de misterio, intriga, incertidumbre o suspense que genera un ambiente agradable para gran cantidad de espectadores; el alcance de lo prohibido y la sensación de intriga forman una combinación capaz de atraer la atención del individuo.” Meseguer Sánchez (2018: 122)

La representación de la inseguridad ciudadana no está solo presente en las ficciones policiales, sino también en otras *dramedias* o dramas profesionales. En *Turno de Ocio II* (TVE, 1996), ficción centrada en el entorno judicial, los protagonistas se enfrentan a defender y a juzgar a asesinos, ladrones y delincuentes. De manera precursora a las policíacas que se estrenaron con posterioridad, esta ficción también reflejaba cuestiones como el asesinato de un homosexual o las prácticas de los carteristas que durante toda su vida se han dedicado a ello y son incapaces de cambiar de profesión ya incluso siendo ancianos.

Sin embargo, no solo se reflejan este tipo de delitos penales en las series de ficción en estos años. La corrupción y el fraude, entendidos tanto a nivel político como en el mundo empresarial, resultan cuestiones recurrentes en las ficciones de estos años. En la comedia se mencionan referencias concretas a temas de corrupción como la fuga de Roldán o sobre como roban a los ciudadanos los banqueros y políticos en series como *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996) y *7 vidas* (Telecinco, 1999). Por ejemplo, en el capítulo 16 de la primera ficción, durante una tertulia por el elevado precio de los productos frescos en el mercado, una de las mujeres de la pensión comenta: “Hay cantidad de gente que compra esas cosas, fíjate, ¡y además por kilos! Yo no sé de dónde sacan el dinero”, a lo cual otra le responde: “Del contribuyente”. En el segundo episodio de *7 vidas*, el personaje de David se pregunta cómo es posible que a su prima le guste el chico con el que sale, a lo que su hermana Carlota le responde: “Porque tiene cara de adolescente, cuerpo de hombre y más dinero que un banquero corrupto”.

No obstante, la visión más frívola de este problema se localiza en *La casa de los líos* (Antena 3, 1996) que muestra como algo normalizado, ridículo y grotesco los acuerdos ilegales entre empresarios y políticos. Arturo, el protagonista, realiza todos sus negocios con engaño, como se ha comentado. En ocasiones, actúa como intermediario entre su contacto político y su cliente. Este personaje exhibe títulos falsificados de estudios en Universidades de prestigio como Harvard y fotografías con dedicatorias de todos los presidentes del Gobierno de la democracia para impresionar a sus clientes. Pero no solo este personaje representa este sistema corrupto, el marido de una de sus sobrinas, Andrés, consiguió una fortuna con los pisos de protección oficial y está dispuesto a invertir en cualquier negocio inmobiliario, sin importarle de donde proceda el dinero.

La corrupción también está presente en *Turno de Oficio II* (1996). En el transcurso de una investigación sobre un asesinato, se descubre que el muerto era confidente de la policía: colaboraba con una comisaria porque ésta le facilitaba droga para vender y ganar dinero. La corrupción dentro de la policía acaba siendo descubierta por la ley y los implicados juzgados por ello.

Pero donde se muestran con mayor relieve estas redes de delitos dentro de la administración pública y los gobiernos es en *Periodistas* (1998). Cumpliendo con su trabajo de denuncia y de mostrar la verdad oculta, los periodistas de la serie sufren amenazas físicas por querer destapar un caso de corrupción urbanística: descubren una trama inmobiliaria que beneficiaba a unos miembros del ayuntamiento por una recalificación de terrenos; o denuncian un sistema de adopciones ilegales mediante documentación falsa y corrupción de funcionarios. En uno de los capítulos se muestra además cómo funcionan este tipo de tramas mediante el intercambio de información cuando la mujer de un importante empresario se presenta en la redacción del *Crónica Universal* con documentos que dice haber descubierto de su esposo y que le implican en

varias tramas de corrupción. Antes de publicarlo, los propios periodistas investigan y descubren que la mujer quiere divorciarse de su marido y utiliza al periódico para conseguir un buen acuerdo económico.

Las series de ficción muestran una ingente cantidad de delitos que puede dar al espectador la sensación de que se vive en un mundo más inseguro de lo que es en realidad. Entre los delitos más visibles se encuentran los asesinatos, las violaciones o los secuestros, mientras que en la realidad, los más numerosos fueron los robos y hurtos (Meseguer Sánchez, 2018: 123). Si introducen delitos con mayor importancia en la ficción es porque resultan más atractivos para la audiencia, pero la realidad también queda distorsionada en este aspecto social.

4.5.3. Problemas sociales, mayor visibilidad

A lo largo de estos años, la sociedad ha cambiado y evolucionado, y eso ha quedado reflejado en las tramas y los enfoques que se dan de un mismo problema social al principio o al final del periodo. Son numerosos los temas que se abordan sobre estas cuestiones, algunas de manera más asidua que otras por su mayor presencia en el día a día de los ciudadanos. Las drogas y las personas que las consumen, la cada vez mayor llegada de personas inmigrantes, la violencia verbal y física contra la mujer o la homosexualidad, aparecen en varias de las ficciones analizadas en estos años. Otros temas o problemáticas sociales, como el abandono de las personas mayores o la mendicidad también se muestran, pero en menor medida.

A) Drogas. Una cuestión personal, no social

Las drogas fueron para los españoles, según el Barómetro del CIS de enero de 1995, el cuarto problema más importante de la sociedad en esos momentos. En diciembre

de 2002, había bajado hasta la séptima posición en el ranking. A lo largo del periodo analizado, en la ficción fue un problema presente en personajes secundarios, y en sus círculos, siempre próximos a la delincuencia común.

Este problema fue perdiendo visibilidad diaria, porque la figura del drogadicto que delinquía y se drogaba en plena calle, común en la década de los 80 y principios de los 90, fue desapareciendo: el consumo de droga cambió hacia otro tipo de sustancias como la cocaína y el cannabis⁴³. Sin embargo, el peligro del consumo y el acceso para la ciudadanía se mantuvo, cambió sólo de lugar: de los espacios públicos pasó a los entornos privados (discotecas, centros de ocio nocturno, etcétera). La televisión evidenció este peligro a través de los productos de ficción. La población joven y a los adolescentes aparecían como los más cercanos a su consumo y su abuso.

En las series de ficción de policías y personal sanitario aparecen personajes drogadictos con una gran dependencia a las sustancias que consumen. En algunos casos se refleja también cómo afecta su adicción a su familia, la preocupación de los padres por sus hijos drogadictos, cómo se van consumiendo físicamente poco a poco, cómo roban a sus padres para adquirir droga y cómo no aceptan la ayuda que les ofrecen prestar para rehabilitarse y dejar de lado su adicción. En el tercer capítulo de *Médico de familia* (Telecinco, 1995), Paquita, una de las pacientes del doctor Martín, acude a consulta porque tiene un hijo que ha vuelto a consumir drogas y está muy preocupada. El médico intenta hablar con el joven, pero, al final, todos los esfuerzos resultan en vano. Un asunto similar aparece unos años después en *El Comisario* (Telecinco, 2000): uno de los casos

⁴³ En el artículo publicado por la Revista Española de Salud Pública en 2006 titulado “Más de treinta años de drogas ilegales en España: una amarga historia con algunos consejos para el futuro”, se hace un repaso por la evolución del consumo de drogas en el país. Los autores destacan las consecuencias del consumo excesivo de heroína en años anteriores y que aún resulta visible en el sistema sanitario, que debe atender a las personas dependientes y tratar cuestiones como las sobredosis, el contagio de VIH o de hepatitis. Aunque el consumo de heroína ha disminuido, otras drogas como la cocaína o el cannabis han ascendido. Fuente et al. (2006)

que investigan los policías está relacionado con el asesinato de varios camellos en un barrio masacrado por la droga. Finalmente se descubre que quien acabó con la vida de ellos fue una madre humilde, limpiadora de oficinas, que estaba desesperada por ver a su hija drogadicta humillarse para conseguir su dosis todos los días. En ambos casos se focaliza el problema en las familias, como un conflicto interno, aunque, en realidad, afecta a la sociedad. Las dos historias se cierran de manera trágica, otorgando así a las tramas un gran realismo, alejado de los típicos finales felices.

Se muestra a los jóvenes como el colectivo con mayor riesgo en cuanto al consumo de droga, como se ha señalado. De ahí que recrean tramas relacionadas con el peligro de acceder a ellas por primera vez y probarlas en entornos de fiesta y por la noche. Se trata de jóvenes que empiezan a consumirlas, sin estar aún enganchados. Viven la experiencia como algo moderno y estimulante frente al resto de personas que no lo hace. En *La casa de los líos* (Antena 3, 1996), Fifa, la sobrina más joven del protagonista, consume marihuana y su novio, que trabaja en una discoteca poniendo la música, además la vende. En las series policiacas como *El Comisario* (1999) y *Policías, en el corazón de la calle* (2000), se hacen redadas en discotecas en donde se trafica con nuevas drogas importadas o éxtasis que incluso han generado ya intoxicaciones a jóvenes que las han probado para aguantar toda la noche de fiesta. La noche y la droga forman un binomio que se presenta indisoluble a la hora de enfrentarse a la evolución de las adicciones.

Al ser un tema relacionado con la juventud, aparece en *Compañeros* (Antena 3, 1998). En uno de los episodios se pretende la sensibilización para evitar su consumo. Charo, la profesora de lengua, manda a sus alumnos leer el libro *Yonqui* de William Burroughs y realizar un trabajo. En la obra el autor, a través de un *alter ego*, va desarrollando su propia adicción a varias drogas, narrando lo que siente al tomarlas, su rehabilitación y constantes recaídas y la necesidad de consumir nuevas drogas más

potentes. Lo que pretende la profesora es que sus alumnos fomenten un espíritu crítico sobre el tema y sean capaces de concluir, por sí mismos, que es malo drogarse. La mayoría de los adolescentes acogen con agrado esa lectura, porque la temática les atrae, pero la profesora encuentra la oposición de algunos padres que consiguen finalmente que la tarea se retirada.

La droga, ya no constituye una lacra social como en años anteriores, aunque su presencia no se ha erradicado en este periodo, de ahí que esté presente en el trabajo diario de los cuerpos de seguridad y las fuerzas del orden. Los policías y trabajadores judiciales están acostumbrados a que, detrás de delitos leves, como robos o hurtos, estén drogadictos que se convierten en delincuentes comunes para sobrevivir. En series como *Turno de Oficio II* (TVE, 1996), *El Comisario* (Telecinco, 1999) o *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), no participa en tramas delictivas más complejas, pero sí a través de testigos y sospechosos habituales en los casos que investigan o como colaboradores, porque están relacionados con mafias y conocen a todos los delincuentes de los bajos fondos. En *El Comisario* (Telecinco, 1999), por ejemplo, aparece un colaborador de este perfil, Isidro, al que recurren para buscar pistas cuando están perdidos.

Precisamente, en las series policiales que triunfaron a finales del periodo, *El Comisario* (Telecinco, 1999) y *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), tramas como la persecución a mafias que trafican con drogas, muertes por sobredosis con drogas adulteradas y la lucha por sacar del mercado nuevas sustancias de diseño peligrosas, son de una gran importancia, extendiéndose a lo largo de varios capítulos. Al igual que en otras intervenciones, la imagen que se transmite de la policía en estas series es de profesionalidad y de lucha constante ante un problema que, aunque parece que ya no es tan importante, sigue presente socialmente y aún no ha sido derrotado.

B) *Estereotipos en torno a la inmigración*

La inmigración en España comenzó a crecer a partir de 2000 de manera exponencial. En 1998, la mayor parte de las personas inmigrantes que vivían en España provenían de Marruecos, Reino Unido, Alemania, Portugal, Francia, Perú, Argentina, Italia, República Dominicana y Holanda. En ese año, en España, según el Instituto Nacional de Estadística, vivían 600.000 inmigrantes. Posteriormente, en los siguientes años, la cifra ascendió con la llegada de inmigrantes provenientes de Latinoamérica, especialmente colombianos, ecuatorianos y bolivianos (Delle Femmine y Almeida, 2017).

Las personas inmigrantes se tipifican, en las series de ficción, como embaucadores, seductores y extrovertidos (Ruiz, Ferrés et al., 2006). La mayor parte de los personajes son de origen latinoamericano y tenían un perfil de proyección en el ámbito privado. Una imagen habitual es la del inmigrante que resulta beneficiario de alguna acción, por ejemplo, ser ayudado por otro personaje. No se muestra, por lo general, un rechazo social hacia los personajes que tienen origen en otro país y entre sus amistades se encuentran personajes españoles que les aceptan sin problemas.

Según el análisis realizado de este periodo, la serie en la que más personajes inmigrantes aparecen es en *La casa de los líos* (1996). Aunque, según las estadísticas, en la España de entonces no había un gran número de inmigrantes. Su aparición se relaciona con los negocios ilegales que realiza Arturo o de los que se termina beneficiando. Estos personajes no siempre están interpretados por actores realmente extranjeros, sino españoles que fuerzan el acento y su forma de hablar, buscando muchas veces comicidad. Son hombres que se dedican a buscarse la vida con economía sumergida o trabajos poco cualificados por los que no cotizan. Los tópicos sobre los inmigrantes, según sus nacionalidades, se mantienen y se utilizan como un recurso más de la comedia.

En uno de los capítulos, en la oficina está de visita Benito, pareja de Mariluz, la secretaria de Arturo, y con el que hace negocios Arturo. El joven cubano tiene dos trabajos para ganarse la vida: por un lado, falsifica (relojes o documentos varios); y por otro, realiza *striptease* en un club nocturno bajo el nombre artístico de Mondorro. Como él mismo dice, "la vida es muy dura, y aquí a un negro no le dan muchas oportunidades, así que curro en lo que puedo". Se da una imagen de los inmigrantes latinos como fogosos y exóticos que atraen al sexo femenino, y la mayoría trabaja en profesiones relacionadas con el tema porque es la única forma que encuentran de ganar dinero, aunque preferirían otro tipo de oficios.

Pero la imagen de lo exótico como atrayente para las mujeres no solo se limita a lo latino, sino también a la inmigración de Europa del Este. En otra de las tramas, las sobrinas de Arturo preparan una trampa para descubrir a la amante que ha roto el matrimonio de otra de sus hermanas y para ello utilizan a un modelo letón amigo de Fifa, Peter. Según él dice, las ayuda porque le debe a la joven la vida por ayudarle a arreglar sus papeles para residir en España.

La imagen que, sin embargo, se da de los inmigrantes marroquíes es completamente distinta a la de los ejemplos anteriores. Mientras los anteriores, aunque tenían trabajos relacionados más con su imagen física, están más integrados y hablan castellano perfectamente, los personajes inmigrantes marroquíes no. En uno de los episodios, llama a la puerta un hombre vestido con chilaba y fez en la cabeza, vendiendo relojes y alfombras baratas casa por casa. La criada le deja pasar, pero Arturo le echa de malas maneras. Se utiliza el calificativo de "moro" para referirse a él. Más adelante, otro vendedor ambulante, con las mismas características que el primero, llega a la casa y, como apenas habla el idioma, genera varias confusiones con los inquilinos, entre ellos Arturo, que piensa que era otra persona con la que iba a cerrar un negocio. Cuando se da cuenta

de la confusión, Arturo lo arroja de la casa a empujones y con insultos. Se repiten los clichés peyorativos que estigmatizan a las personas árabes de manera generalizada como poco integradas y estafadores.

Como contraposición a la postura de Arturo, en la misma ficción, aparece Elvira, una de las sobrinas del protagonista, una mujer muy solidaria que siempre se pone en cabeza de todas las manifestaciones y luchas sobre desigualdades, con un aire progresista. En uno de los episodios la joven acude a una manifestación contra la discriminación de los homosexuales. Su tío, cansado de sus reivindicaciones, le pregunta si es lesbiana por tomar partido en la causa. Ella se ríe y le dice que no, igual que tampoco es negra y se manifiesta en contra de la expulsión de los inmigrantes. Fueron años en los que la llegada cada vez mayor de inmigrantes fue cambiando a la sociedad española como se conocía hasta el momento. Se generaron tensiones entre aquellos más abiertos que lo aceptaban sin problemas y aquellos que lo veían con hostilidad porque creían que iba a perjudicar el sistema en el que vivían. Elvira encarnaría a los primeros y Arturo a los segundos.

En el resto de ficciones de este periodo apenas existen referencias. Los personajes inmigrantes que emergen siempre están relacionados con delincuencia, mafias que trafican en el país con coches, prostitución o drogas, especialmente en *El Comisario* (Telecinco, 1999) y *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000). Esta vinculación entre acciones violentas y delictivas e inmigración es algo común en el medio televisivo, no solo en la ficción (Lacalle, 2008), sino también en los programas informativos, en donde prevalece una connotación negativa (Igartua, Otero y Muñiz 1, 2006). En los últimos años de esta etapa, ya no se da una imagen cómica de ellos y los personajes están interpretados por extranjeros, pero los estereotipos mencionados persisten. No aparecen inmigrantes que tengan un trabajo legal estable ni familias, solo hombres o mujeres solas.

Una inmensa mayoría de los personajes inmigrantes representados se encuentran en situación irregular y poseen un bajo nivel educativo (Lacalle, 2008)

C) *Visibilidad de la violencia contra la mujer*

La violencia contra la mujer, el epígrafe bajo el que se engloba no solo la violencia doméstica física sino también la psíquica, la prostitución, la violación, la discriminación por sexo o el acoso sexual, pasó a los primeros puestos de las preocupaciones de los españoles en el Barómetro de marzo de 2001. Un año antes, en 2000, 43 mujeres fueron asesinadas por sus parejas o ex parejas, y aumentó el número de denuncias por malos tratos respecto al año anterior, un dato que demuestra que las mujeres se atrevían más a exponer su situación ante la policía (Oliver, 2001:38).

En la ficción televisiva aparecen varios casos de maltrato doméstico en el hogar. El profesional médico es el que se enfrenta a estas situaciones a nivel laboral con relativa frecuencia. Acude al centro de salud una mujer magullada, con semblante triste, anímicamente derrumbada, en ocasiones acompañada por el marido que la ha agredido hablando por ella y diciendo que se ha caído o se ha golpeado contra una puerta. La primera vez intentan engañar a los facultativos, negando ser maltratadas, justificando a su marido diciendo que la quieren y la tratan bien. Los médicos y enfermeros que las atienden debaten, si denunciar o no a la policía que esta mujer está siendo maltratada, como en *Médico de familia* (Telecinco, 1995). En ocasiones, los sanitarios se implican y llegan a obsesionarse con ayudarles, como le ocurre a una de las enfermeras de *Hospital Central* (Telecinco, 2000) con una mujer que llegó a Urgencias y había sido agredida por su marido: la ayudó a denunciarle y acabar con su calvario. Siempre son representados matrimonios de mediana edad, clase humilde y con un marido alcohólico, desempleado

o atravesando una mala situación económica que parece justificar su comportamiento violento.

Pero el maltrato físico a la mujer en una pareja no queda representado solo a través de este tipo de matrimonios. En *La casa de los líos* (Antena 3, 1996), Fifa, la sobrina joven de Arturo, en uno de los capítulos, está con un chico que le pega y maltrata. La intervención de su familia consigue que le abandone. Igualmente, Ana, la hija de dos de los profesores de *Compañeros* (Antena 3, 1998), regresa a casa de sus padres en Madrid, tras haber sido golpeada un par de veces por su pareja. En ambos casos se muestra que las jóvenes también sufren, igual que cualquier mujer, la violencia y agresión de su pareja. Pero tanto Fifa como Ana son conscientes de que eso no es amor y que deben dejar a su pareja, que le hace daño, para ser felices, por mucho que le quieran. La mentalidad de estos personajes, más jóvenes, contrasta con los perfiles de víctimas más mayores inmovilizadas por el miedo, el silencio y el sacrificio.

No obstante, como ya se ha comentado, no solo existe el maltrato físico como forma de agresión a la pareja. Los comentarios despectivos, la restricción de actividades independientes, la censura de ciertos comportamientos, la manipulación emocional o comportamientos obsesivos implican también maltrato psicológico, acoso y su anulación de su vida como persona independiente. Resulta difícil descubrirlos porque no se aprecian igual que los golpes, pero también están presentes. Por ejemplo, en *El Comisario* (Telecinco, 1999), un matrimonio acude a poner una denuncia por desaparición de su hija, y mientras realizan el trámite, el marido grita a su mujer porque se pone a llorar diciéndole que no se ponga histérica. Cuando está en el despacho, los policías notan como el padre es el que controla a la familia y tiene una actitud autoritaria y agresiva con su mujer y sus hijas. No actúan porque no existen pruebas de que su comportamiento sobrepase la legalidad.

En *Ala... Dina* (TVE, 2000) se observan actitudes que hoy podrían considerarse de agresión a la mujer. Chema, el novio de Eva, una de las protagonistas, resulta ser muy controlador. A pesar de su juventud -no superan la veintena-, odia que Eva quede con sus amigas o que vista con ropa ajustada y provocativa, porque “está llamando a los hombres”. La trama de uno de los capítulos consiste en que la genio le hechiza para que Eva pueda ponerse un vestido que a todos les parece maravilloso salvo a él y así poder lucirlo en una de sus citas. Mientras Eva lleva una prenda juvenil y acorde a su edad, él la ve con un traje recatado acorde a sus gustos. La genio protagonista, Dina, sufre, en otro de los capítulos, el acoso de un ex novio también genio que no quiere romper la relación con ella y sigue pensando que están juntos. Estas situaciones generan escenarios de confusión en la ficción que dan lugar al humor de la comedia y no son planteados como un problema de acoso relevante.

Otra forma de violencia contra la mujer y fuera de una relación sentimental es la violación, la obligación mediante la violencia a mantener relaciones sexuales. Este tipo de agresiones son muy traumáticas para las víctimas y los agresores no son siempre psicópatas o personas con un problema mental diagnosticado. En *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), los inspectores atrapan a un violador en serie con doble personalidad que se vale de un muñeco con forma de payaso para cometer sus agresiones eligiendo sus víctimas al azar.

En otro ejemplo, los reporteros de *Periodistas* (1998) cubren la noticia del juicio a un marido acusado de haber violado a su mujer. Las periodistas apoyan la decisión de la mujer de denunciar a su marido y confían que con el juicio paralelo que hay, que ya le ha condenado antes que el juez, ayude a que más casos así se denuncien. Hasta ese momento, por lo que recogen, el hecho de estar casados era un atenuante para la violación. Luis, uno de los periodistas le conoce y no cree que haya sido capaz de hacerlo. Al final,

en una entrevista que le concede, le confiesa al redactor jefe que estaba bebido y que a quien violó fue a su hijastra. Luis decide no publicar la entrevista y desea que realmente sea condenado. Finalmente, es absuelto porque no encuentran pruebas en la mujer de la agresión.

La prostitución es otra forma de agresión a la mujer. Los casos que se muestran son siempre de mujeres que la ejercen por voluntad propia, aunque si pudiesen, no trabajarían de ello. En *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), una de las inquilinas de la pensión es una joven que trabaja en un Club sirviendo copas por la noche, dando a entender por algún comentario que, en algún momento de su vida, ha ejercido la prostitución. Es una chica con un gran corazón, inocente, que sueña con salir de ese mundo, encontrar una pareja que la quiera y la respete, pero, al final, todos los hombres con los que se rodea la maltratan físicamente y le quitan el dinero. Aun no es visible la asociación, que apareció en años posteriores, de prostitución con mujeres inmigrantes.

Por último, otra forma de violencia contra el género femenino que se localiza en la ficción es a través de comportamientos, comentarios o mentalidades machistas en las que se objetiviza a la mujer o se considera que, por ser mujer, no está a la misma altura que el hombre. Por ejemplo, en *Compañeros* (Antena 3, 1998), los adolescentes deciden hacer un ranking de las compañeras “más putas” de la clase, encabezando la lista Valle. La joven se disgusta, porque no la respetan por haber estado con muchos hombres, mientras que, al contrario, un hombre es un héroe y un ejemplo a seguir para los demás. La joven se avergüenza de ser como es hasta que una de las profesoras le abre los ojos al respecto.

Las mujeres no están a disposición de los hombres cuando quieran, eso es lo que quiere Pepa que le quede muy claro a su jefe en *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), el cual no deja de acosarla sexualmente cada vez que están en la barra del bar o va a servir una mesa. La

mujer termina por darle un bofetón, pero no se despide, porque necesita el trabajo. La cosificación de la mujer como solo un cuerpo sin cerebro o inteligencia se muestra también en *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), cuando la joven policía Vera debe disfrazarse de prostituta para detener a un camello y sus compañeros lo único que alaban de ella es su cuerpo, dejando de lado su profesionalidad o su propio deseo como mujer.

D) Irrupción de la homosexualidad en la pequeña pantalla

En los años 90 la homosexualidad en España había dejado de ser perseguida desde hacía ya casi dos décadas cuando Adolfo Suarez firmó una modificación de la ley de peligrosidad social en 1978 que la despenalizaba⁴⁴. Desde entonces empezó a ser más visible, mayormente en el ámbito privado que en el público, porque aún existía cierto rechazo social y algunas personalidades, como actores, cantantes, políticos... podían enfrentarse a no conseguir sus objetivos profesionales y por ello no terminaban de mostrarse en público con normalidad con su pareja real. En los años del análisis la sociedad española reclamó un paso más en los derechos de las personas homosexuales, como la legalización de la unión de las parejas de mismo sexo, mediante el matrimonio, como las parejas heterosexuales. Esto no llegó hasta 2005, durante el Gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero.

Antes de su mayor visibilidad, los personajes homosexuales que llegaban a las pantallas de cine desde Hollywood eran sugeridos de una manera sutil mediante ciertos elementos visuales que lo sobreentendían, pero no de manera explícita, primero por su censura por el código Hays y después por el puritanismo y conservadurismo

⁴⁴ Boletín Oficial del Estado. Ley 77/1978, de 26 de diciembre, de modificación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social y de su Reglamento. Recuperado de <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1979-700>

estadounidense (Durán Manso, 2018). A través del cine del franquismo en España, mientras tanto, se intentaba perpetuar la idea de que la homosexualidad pública era algo que no estaba presente o, si acaso, fue propio de épicas pasadas, antes de la Guerra Civil. Muchas posibles referencias o interpretaciones por parte de los censores de homosexualidad (pero también de incesto, prostitución, ataque a la familia tradicional o suicidio) eran obligadas a ser disimuladas o eliminadas en las películas que se rodaron en esos años (Melero Salvador, 2014). Según el autor, la representación de la homosexualidad era solo posible porque, o bien había existido un descuido por parte de la censura y los creadores habían conseguido sortear las normas, o bien porque podía ser tolerada por la imagen de condena y crítica social que transmitía o como burla.

A finales de los años 90, la ficción televisiva no puede dejar de lado esta realidad cada vez más visible de la sociedad y comienza a introducir en sus tramas sus pretensiones, pero también la homofobia aun presente en ciertos sectores de la sociedad. En un ejemplo ya mencionado, la sobrina más reivindicativa de *La casa de los líos* (Antena 3, 1996), Elvira, participa en una manifestación a favor de los derechos de los *gais* y lesbianas. Su tío, en lugar de solidarizarse, se escandaliza porque su sobrina le ha llenado el salón de “maricones y lesbianas” y sufre porque “los valores de decencia que ha intentado inculcar en esos dos años se han ido al garete”. Arturo trata a los personajes homosexuales con cierta repulsa. Su hermana Pilar, madre de la joven, por el contrario, la defiende y le indica que debe ser más tolerante. Tras la manifestación, algunos de los amigos de Elvira han sido detenidos y una de sus hermanas consigue sacarlos, gracias al apoyo de unos amigos que tiene en la alcaldía de Madrid. En este capítulo, donde se recoge la reivindicación de mayor libertad de los homosexuales, a la vez se transmite una imagen estereotipada de los mismos, relacionada con personajes afeminados en el caso de los *gais* y masculinizados en el caso de las lesbianas, de manera muy exagerada, a la

par que promiscuos. Y es que, aún en esos años para algunas personas, tener un hijo homosexual no resultaba fácil de aceptar. Por ejemplo, en *Compañeros* (Antena 3, 1998), el padre de Lolo, un niño de unos diez años, cree que su hijo puede ser homosexual porque al pequeño no le gusta que le besen las niñas e intenta educarle para corregir ese *problema*. La falta de rasgos identificados tradicionalmente con la masculinidad en un hombre se consideraba como algo anormal y peligroso.

Ese mismo año, en otra ficción dramática, se vuelve a tratar la persecución homófoba de las personas homosexuales. El juez Cosme (*Turno de Oficio II*, TVE, 1996) investiga el asesinato de un hombre en el Parque de la Reina, en Madrid, un lugar frecuentado por homosexuales. Mientras conversa sobre el caso con el forense, éste le confiesa que también es gay, pero no frecuenta esos lugares para tener compañía. El forense le agradece a Cosme que, al describir el caso, no utilice el término “maricón” por el carácter despectivo que posee. Un joven comenta a sus padres que dos compañeros suyos de clase le han explicado que son los que han cometido el crimen y éstos deciden acudir a la policía a denunciarlo. Estos adolescentes son un ejemplo claro de homofobia y odio a los homosexuales.

En *Periodistas* (Telecinco, 1998), se muestra otra forma de persecución contra los homosexuales, en este caso a aquellos que son una figura pública. Uno de los redactores del *Crónica Universal* descubre y fotografía a un conocido político besándose con un hombre en la calle. Pensando que puede ser una exclusiva para el diario lo presenta a sus jefes quienes se lo rechazan, porque consideran que corresponde a su derecho a la intimidad. Confiado en sacar más información, en una entrevista con el político, el periodista le enseña las instantáneas y éste, tras echarle de su despacho, se suicida. Al final otro medio difunde la información al publicar otras fotografías que les vendió la pareja del político.

Todos estos ejemplos contribuyeron a normalizar la homosexualidad, denunciar la falta de libertades y de derechos que tenían frente a las parejas heterosexuales y lo difícil que para muchos era tener que llevar una doble vida y no poder expresarse libremente como eran ante el rechazo social y familiar.

E) Abandono de las personas mayores y otros problemas sociales

Otro problema que aparece en las ficciones en estos años está relacionado con las personas mayores y la situación en la que se encuentran, en ocasiones, de abandono por parte de su familia. La vejez viene acompañada, en muchas ocasiones, por la soledad, en una situación en la que aumenta la dependencia social, cognitiva y funcional y provoca varios problemas de salud que dificultan el día a día de quienes los padecen (Rodríguez Martín, 2009). Tanto en *Hospital Central* (Telecinco, 2000) como en *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), el equipo sanitario de Urgencias hace frente a un mismo tipo de aviso. En ambos casos deben entrar en una vivienda en la que viven personas mayores solas. En la primera de las ficciones se trata de una anciana totalmente desnutrida y con una mala higiene, porque se ha negado a comer y a seguir viviendo desde que murió su hermana hace unos meses. En *Policías, en el corazón de la calle* los sanitarios se encuentran a una mujer mayor muerta en la cama y a su marido al lado cogido de la mano. El hombre se niega a vivir sin su mujer. La situación de soledad y depresión ha hecho que estas personas mayores se hayan abandonado en vida, sin preocuparse por sí mismos, porque no tienen ningún aliciente para vivir.

El desarrollo de la sociedad y la dedicación profesional, cada vez más exigente, hace que muchas veces los hijos no puedan cuidar de sus padres. La vejez trae consigo enfermedades o pérdida de facultades que lo impiden que estas personas vivan solas. En *El Comisario* (1999), el padre del inspector jefe Casquero tiene Alzheimer y

continuamente tiene que ausentarse del trabajo para estar con él a pesar de que tiene una persona contratada para cuidarle. El policía sufre mucho con la enfermedad y el dolor que le produce ver a su padre así.

Los embarazos no deseados son otro de los temas que aparecen dentro de las ficciones en estos años. En los casos planteados se trata de adolescentes que se quedaron embarazadas y les cambió su vida para siempre. En *Médico de familia* (Telecinco, 1995), una joven se plantea abortar porque quiere continuar con sus estudios. El médico se debate sobre el grado de implicación que debe tener como profesional en la decisión final, aunque es la joven la que tenga la última palabra. En *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), Sonsi, la mujer que trabaja en un Club nocturno, una noche le confiesa a Reme que se quedó embarazada con 16 años y dio al bebé en adopción. Los embarazos adolescentes es algo que planea igualmente por la serie juvenil *Compañeros* (Antena 3, 1998). Como afirma una de las profesoras, “en los viajes de fin de curso todos los años vuelve alguna chica embarazada, por mucho que se trabaje con ellos en clase la educación sexual”.

La adopción, en el caso de las parejas o mujeres que quieren ser madres y no pueden serlo biológicamente, se representa desde la felicidad de las parejas que desean cumplir su sueño y lo consiguen, y el drama de los niños ya mayores que son adoptados y sienten desapego a su familia adoptiva al arrastrar una infancia traumática por el hogar en el que crecieron o los centros para menores en los que han estado. En *Hospital Central* (Telecinco, 2000), una de las doctoras adopta a una niña ya mayor que, debido a la falta de afecto y cariño que ha tenido a lo largo de su vida, la rechaza, a pesar de que ella le brinda todo su cariño y amor.

Aunque todo niño merece una infancia feliz, con cariño y poder disfrutar de ella, no siempre es así. Son varios los ejemplos en los que se muestran diferentes tipos de

dramas familiares. María, la hija adolescente de Nacho (*Médico de familia*, Telecinco, 1995) tiene una amiga gitana que es obligada por sus padres a abandonar sus estudios de secundaria, porque tiene que cuidar a su madre y quedarse en casa. Aunque la familia intercede para que cambien de opinión, la cultura y la tradición gitana terminan por imponerse. La misma impotencia siente la pandilla de *Compañeros* (Antena 3, 1998), cuando ven como su compañera Virginia con 16 años tiene que hacerse cargo de sus hermanos pequeños sola y sin dinero, porque su madre, que es quien los mantenía, se ha ido de casa y los ha abandonado. Los jóvenes y los profesores finalmente avisan a los servicios sociales para que les ayuden y así evitar que los hermanos se separen y terminen solos.

Los mendigos y las personas sin hogar también aparecen, especialmente en las series profesionales policiales y sanitarias, en los que los trabajadores deben asistirles y ayudarles en algunas situaciones en las que lo necesitan. En *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), Lucía, una de las policías, intenta evitar que unos jóvenes violentos quemen vivo a un *sintecho* pero no lo consigue. Igualmente, en *Hospital Central* (Telecinco, 1999) deben atender a un mendigo encontrado en la calle con un coma etílico. Salvo en este tipo de intervenciones, los personajes sin hogar resultan escasamente visible en la ficción televisiva de estos años.

F) *La calidad de los servicios públicos: una asignatura pendiente*

En todas las series profesionales de estos años se da una imagen muy realista y a la vez muy benévola de cómo trabajan los funcionarios del servicio público, tanto en la sanidad pública, como en la policía o en la administración de justicia. Se representan como profesionales responsables y competentes para su puesto. No obstante, esto no

impide que aparezcan ciertas dificultades que deben afrontar en su trabajo o errores que también se cometen.

En varias ocasiones aparecen trabadores que se quejan precisamente de la falta de recursos que necesitarían para realizar mejor su labor de servicio público. En *El Comisario* (Telecinco, 1999), el propio jefe se lamenta de que “la comisaria siempre está en las ultimas porque no le dan presupuesto desde la dirección”; y en *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), uno de los inspectores reclama un equipamiento informático, porque el ordenador en el que trabaja se lo ha tenido que traer él mismo desde su casa. Otro se queja de que llevan mucho tiempo sin cobrar incentivos. Los trabajadores públicos tienen un trabajo fijo, pero muchas veces están peor pagados que en el sector privado, razón por la cual se plantean cambiarse a ese ámbito laboral, como Nacho Marín (*Médico de familia*, Telecinco, 1995).

Del mismo modo, son conscientes de que el dinero que utilizan es público y por lo tanto no deben malgastarlo en gastos superfluos. Esto se aprecia en *Médico de familia* (Telecinco, 1995) mientras en una de las reuniones que tienen los médicos, se debate sobre a qué deben destinar una subvención que el centro de salud ha recibido de la Unión Europea, con la que esperan poder mejorar los servicios y la maquinaria con la que atienden a los enfermos.

Pero, como se ha comentado, a pesar de su profesionalidad, los trabajadores de los servicios públicos comenten errores en ocasiones y estos también son reflejados como muestra de humanidad. Por ejemplo, en *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000), a una pareja mientras patrulla le roban el coche unos delincuentes para cometer un robo más tarde con él. Sin embargo, salvo descuidos puntuales, la mayor parte de ellos son competentes y entregados, implicándose a veces emocionalmente en ayudar a los ciudadanos.

También se da voz a los ciudadanos sobre su parecer con los propios servicios públicos. Cuando los médicos curan a un paciente, los policías capturan al culpable de un delito y cuando la justicia lo juzga, las personas dan las gracias a los profesionales. Sin embargo, cuando a veces los profesionales no consiguen hacerlo, y no siempre por culpa suya, los agraviados se quejan y protestas porque el sistema no funciona. En *Turno de Oficio II* (TVE, 1996), una madre a la que han matado a su hijo mediante un atropello, hace una sentada con carteles de denuncia en los pasillos del juzgado reclamando justicia porque se cerró el caso: el asesino de su hijo se dio a la fuga y no hay testigos que identifiquen el vehículo. En esta misma serie, que muestra las entrañas del sistema judicial, se critica que el sistema no facilite la reinserción de los delincuentes sino sólo el cumplimiento de una pena sin más. Muchas de las personas que pasan por la cárcel, cuando salen no han aprendido un oficio o los han preparado para comenzar una nueva vida y vuelven a caer en la delincuencia de nuevo en una espiral continua de detenciones y puesta en libertad.

En la sanidad, mostrada a través del trabajo de varios personajes en centros de salud y hospitales, las principales quejas o problemas están relacionados con la escasez de personal y presupuesto y las largas colas de espera para ser atendidos. En el sistema educativo, los principales conflictos derivan de los diferentes criterios que existen entre los padres de los alumnos y los profesores sobre qué y cómo deben enseñar a sus hijos en el colegio o instituto. El mensaje que se trasmite a los jóvenes es que es muy importante terminar sus estudios académicos para entrar en el mercado laboral. A pesar de ello, algunos adolescentes tienen que dejar sus estudios una vez que consiguen la Educación Secundaria Obligatoria porque sus padres creen que no necesitan más y deben trabajar como César en *Compañeros* (Antena 3, 1998), y otros no pueden continuar, porque,

aunque son muy inteligentes, no le dan la beca pública de estudios universitarios, como Carlos en *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996).

En definitiva, la proliferación de las series profesionales y su seguimiento creciente por el público, proporciona una imagen en general muy favorable de los servicios públicos y los profesionales que se reflejan en la pequeña pantalla. Se da cuenta de una realidad reconocible para el espectador, y, al mismo tiempo, se lleva a cabo una función educativa o pedagógica, puesto que se divulga sobre enfermedades, peligros y problemáticas sociales o el funcionamiento de la administración pública (Padilla Castillo, 2012), e incluso despertando vocaciones profesionales entre los espectadores.

G) *Las nuevas generaciones y la crisis de valores*

Los conflictos entre los jóvenes adolescentes con sus padres o profesores reproducen situaciones habituales en cualquier hogar de los espectadores con hijos en esa edad. La diferencia se plantea en la reacción de los diferentes personajes según se carácter al mismo problema. Los jóvenes en el instituto que no desean estudiar muestran una actitud rebelde y provocadora en clase, riéndose de los compañeros y faltando el respeto a sus profesores. Este tipo de comportamientos, en *Compañeros* (Antena 3, 1998), resultan comunes en aquellos personajes de adolescentes problemáticos que impiden al profesor dar clase con sus comentarios o se ríen de la conserje porque escribe con faltas de ortografía porque no pudo terminar su educación básica.

La ficción señala como el momento más peligro las salidas nocturnas de los adolescentes, posiblemente porque están fuera de la vigilancia de sus padres y el efecto de grupo puede conducir a comportamientos erróneos. En *El Comisario* (Telecinco, 1999), un matrimonio de policías debe hacer frente al hecho de que detengan a su hijo adolescente en una discoteca vendiendo droga, algo que les preocupa como padres y

también como policías. En otros ejemplos, Luis en *Periodistas* (Telecinco, 1998) y Pepe en *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), tienen hijas adolescentes que un día llegan borrachas a sus casas. Mientras el primero la deja que se le pase la subida de alcohol, el segundo la pega y maltrata por su inconsciencia.

En definitiva, en este tipo de ficciones juveniles no solo reflejan “las normas sociales y los códigos de conducta que rigen la sociedad representada” (Montero Rivero, 2005), sino también las consecuencias de un determinado comportamiento y la opinión que genera en los demás, pudiendo influir en los modelos de conducta que replican los espectadores adolescentes.

H) *La política desde abajo*

Salvo los mecanismos de corrupción mencionados en torno a los políticos y sus influencias, la clase política aparece de manera muy transversal y secundaria en algunas tramas y comentarios de los personajes de la ficción. La imagen u opinión que declaran los personajes de las series de televisión, alejados de ese ámbito profesional y erigidos como portavoces de la opinión popular, es que dedicarse a la política ofrece una buena oportunidad para enriquecerse (*Médico de familia*, Telecinco, 1995), puesto que viven a costa del contribuyente, es decir, de todos (*Hostal Royal Manzanares*, TVE, 1996). En la serie de Telecinco, en uno de los episodios, el suegro del protagonista, Nacho Martín, le anima a que cambie de trabajo para ganar más dinero y vivir más desahogadamente, dejándole caer que está en un negocio nuevo. Éste, le responde, desde el humor: “¿Estás en política?”.

Los contactos políticos pueden ayudar a obtener beneficios y privilegios a los que un ciudadano normal difícilmente puede acceder. Es el caso de los amigos de Elvira que sacan de la cárcel a unos homosexuales comentado anteriormente (*La casa de los líos*,

Antena 3, 1996). Igualmente, la imagen pública de quienes se dedican a la política es muy importante y cualquier comportamiento que se salga de la norma puede ser su fin. En el caso del político gay que aparece en *Periodistas* (Telecinco, 1998). Del mismo modo, los políticos utilizan los recursos públicos a su alcance para mantenerse en el poder y convencer a la ciudadanía de que están realizando un buen trabajo con el fin de salir reelegidos. En uno de los episodios de *El Comisario* (Telecinco, 1999), el responsable comenta a los subinspectores que los altos mandos de la Policía le están presionando para que resuelvan algunos casos debido a la proximidad de las elecciones municipales.

La imagen que se transmite en la ficción de estos años sobre la clase política es que es corrupta, manipuladora, que enriquece a los políticos y que al final da igual el partido político en cuestión porque todos son iguales. Sin embargo, este tema aparece en menor medida en comparación con el periodo anterior, y en consonancia con el CIS, puesto que se convirtió en un problema menos importante durante estos años.

I) *Del campo a la ciudad, medio ambiente y alimentación*

La crisis alimentaria de las denominadas *vacas locas* comenzó en 1996 en Reino Unido y después se extendió a otros países de la Unión Europea entre ellos España. Ese año saltó la alarma porque esta enfermedad que afecta a algunas reses bovinas podía pasar a través del consumo a afectar al ser humano. Se extremaron los controles alimentarios, pero la alarma estuvo durante varios años. En *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996) hacen referencia al tema debido al alto precio de la carne en el mercado y uno de los personajes comenta de broma que cualquiera sabe "si están curadas ya". Con el mismo tema, en *Ala... Dina* (TVE, 2000), otro de los personajes desaconseja que se coman unos bombones belgas porque están hechos con leche de allí, de vacas están locas, alimentadas con piensos transgénicos.

A finales de los 90, igualmente hubo bastantes problemas en los sectores de la agricultura, la ganadería y la pesca porque la entrada en el mercado común de la Unión Europea, además de las posibles ayudas y subvenciones al sector, suponía la implantación de un sistema de cuotas de producción que, para algunos trabajadores del primer sector, suponían dificultades económicas. En *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), dos de los huéspedes en uno de los capítulos comentan que han llegado tarde porque se han encontrado en la calle con una manifestación de agricultores y otra de pescadores.

Ante problemáticas coyunturales y puntuales como éstas, que se prestaban al chiste fácil en la comedia, es habitual su presencia, pero de manera puntual y nunca como elemento protagonista de las tramas. Este tipo de recursos se utilizan en las series de comedia, especialmente de *sitcom* (*7 vidas*, Telecinco, 1999), unos años después, como referencialidad al entorno de los personajes, que es la misma realidad que conoce el espectador. Un entorno urbano, que es el hegemónico en estos años, ignorándose, por lo general, el mundo rural y sus problemáticas propias.

Por ejemplo, entre 1990 y 1995 en España se vivió una gran sequía, que provocó cortes de abastecimiento en núcleos urbanos y falta de agua para los cultivos de regadío, entre otras graves consecuencias. En las ficciones no aparecieron referencias a estos problemas, porque este mal terminó al comienzo de la etapa de análisis, cuando ya se estaba superando el problema y era más complicado.

J) *Los temas ausentes: ETA y otros acontecimientos de actualidad*

Durante esos años, el terror que sembraba la banda terrorista ETA, no solo en el País Vasco, de donde era originaria, sino también en resto de España, resultaba difícil de reflejar en la ficción televisiva. Todos los meses se producían varios atentados, tanto dirigidos a la población en general como a objetivos determinados (políticos,

magistrados, funcionarios de prisiones, empresarios, periodistas, militares, policías y guardias civiles). Las heridas de las víctimas y de la sociedad silenciaron en estos años el tema en las ficciones de entretenimiento españolas.

A diferencia del anterior periodo que sí que se alude en alguna ficción, en este no lo hace. Posiblemente el inicio de una bonanza económica centró los intereses y los temas de la ficción en cuestiones sociales y culturales antes que en reivindicaciones de esta índole. En realidad, este tipo de contenidos no empezaron a tener un espacio en el entretenimiento y la ficción televisiva hasta mediados de la década de los 2000 (Cascajosa Virino, 2010: 204). Para entonces programas de humor como *Vaya Semanita* (ETB, 2003-2016) o *Homo Zapping* (Antena 3, 2003 - 2007) no se permitieron meter referencias al terrorismo de ETA y su idiosincrasia abertzale en sus *sketches*.

En noviembre de 2002, el petrolero monocasco *Prestige* se accidentó en las costas gallegas y vertió al mar las 77.000 toneladas de fuelóleo que llevaba en sus bodegas, provocando una enorme catástrofe medioambiental no solo en Galicia sino también en toda la costa cantábrica (Rivas, 2012). La solidaridad de un gran número de ciudadanos, que se movilaron como voluntarios para limpiar las costas, fue una muestra de solidaridad que marcó aquella tragedia. En los episodios emitidos entre 2002 y 2005, periodo de análisis de esta etapa, no se han localizado referencias a esta tragedia.

En 2000 tuvo lugar una subida exponencial del precio del barril de petróleo y con él, de los carburantes, lo cual afectó de manera directa a los consumidores. Una de las causas de esta subida fue el conflicto entre Kuwait e Irak que redujo la exportación de petróleo del primer país al resto del mundo y encareció el precio (ABC, 17 de agosto de 2000:43). Este tema tampoco se reflejó en los guiones de la ficción española. Ningún personaje aparece conduciendo un vehículo o preocupándose por el incremento del precio de la gasolina, por lo que era complicado que pudiera aparecer comentado.

Como se ha visto, existen problemas que dentro del CIS son importantes pero que, sin embargo, no tuvieron cabida en los argumentos de las series de ficción en estos años. Bien sea porque se trata de un tema complicado ante la brecha social que provoca, como el terrorismo de ETA, bien porque su repercusión y las características de su problemática no terminan de encajar en los argumentos de las ficciones. Cuando estas contrariedades afectan más directamente a la vida cotidiana de los personajes, como la alimentación, es más fácil hacer referencia a ellos a través del humor en las comedias. En el drama y en las *dramedias*, proliferan los problemas sociales, económicos y de desempleo, como se ha analizado, dentro de la búsqueda de un nuevo neorrealismo televisivo dirigido a públicos amplios y heterogéneos.

CAPÍTULO 5. LA OFERTA DE FICCIÓN SE DIVERSIFICA Y LA AUDIENCIA SE FRAGMENTA (2003 – 2010)

5.1. El incremento de la competencia televisiva: Cuatro y La Sexta

Se inició en los años aquí analizados un nuevo periodo en la ficción televisiva caracterizada por una mayor diversificación de contenidos. Si en 1990 la audiencia había pasado de dos o tres canales, si tenía cadena autonómica, a cuatro o cinco con las primeras privadas, a partir de 2005 se sumaron otros dos más: Cuatro y La Sexta. Las audiencias millonarias que habían existido hasta entonces desaparecieron y una serie de ficción o un programa se podía considerar un éxito con menos espectadores que antes (*Noticias de la Comunicación*, 2009). El mercado televisivo experimentó un nuevo cambio al incrementarse otra vez la oferta televisiva, obligando a cada canal a idear una nueva estrategia de programación que sedujese al público y se convirtiese en fiel a sus contenidos.

La Televisión Digital Terrestre modificó la oferta en 2010. Las televisiones pasaron a tener varios canales, de manera que, de cinco o seis cadenas en abierto, cada televidente español podía escoger entre más de veinte canales.

Cuando las audiencias se fragmentan es importante que cada cadena de televisión se diferencie de las demás ante la audiencia. “Cada canal de televisión constituye una marca, se va creando mediante la opinión individual y colectiva que el público tiene sobre cualquier canal de televisión. A través de la marca, el canal de televisión es conocido y reconocido por el público, pero lo que va a diferenciar a cada marca es la manifestación de todo un conjunto de señas expresivas que provienen de su «identidad corporativa»” (González Oñate, 2008:358). Entre los elementos que influyen en esa construcción de marca están sus programas, en especial en horario de máxima audiencia, sus presentadores y el estilo compartido por todos ellos.

En 2003 el mercado televisivo era estable. Las cadenas generalistas habían conseguido repartirse la audiencia y lograron contar en su programación con productos genuinos, desarrollados por grandes productoras como Globomedia o Gestmusic. En ese año, la cadena más vista fue TVE, con un 23,4% de *share* de media anual, pero Antena 3 y Telecinco no quedaron lejos, con un 19,5% y un 21,4% respectivamente, la más alejada a tan solo unos cuatro puntos de diferencia de la primera.

En febrero de 2005, Sogecable, empresa que gestionaba un canal privado cuya licencia solo habilitaba a emitir seis horas de programación en abierto y el resto de pago, Canal +, solicitó al gobierno, presidido por aquel entonces por José Luis Rodríguez Zapatero del Partido Socialista, un cambio en su licencia para poder emitir las 24 horas sin codificar en todo el país (*Formulatv.com*, 2005a). Aprobado por el Gobierno en el 7 de noviembre de 2005 (*Formulatv.com*, 2005c), comenzó sus emisiones Cuatro, un nuevo canal de televisión privado en abierto, en la misma frecuencia que el anterior Canal +.

Al entrar a competir en el medio televisivo, ya asentado frente a rivales con una mayor infraestructura y medios económicos, Cuatro partía con cierta desventaja. La empresa utilizó como base los medios de la cadena matriz de la empresa, Canal +, así como una imagen de marca como cadena joven y con contenidos de calidad importados desde otros mercados audiovisuales (González Oñate, 2008:360). Su programación era una alternativa al modelo clásico de TVE, Antena 3 y Telecinco, y su objetivo fue diferenciarse y orientarse hacia aquel público que buscaba algo diferente. En sus inicios, Cuatro se centró, en tres tipos de contenidos: series de ficción extranjeras, programas de telerrealidad mezclados con el documental y la emisión de eventos deportivos en abierto.

Desde un primer momento, la parrilla de Cuatro contó con numerosas series de ficción extranjera, especialmente estadounidenses, que contaban con seguidores fieles y éxito internacional: *House* (*House M. D.*, Fox, 2004-2012), *Entre fantasmas* (*Ghost*

Whisperer, CBS, 2005-2010), *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC, 2005-), *Medium* (*Medium*, NCB y CBS, 2005-2011), *The Closer* (*The Closer*, TNT, 2005-2012), etcétera. Debido a que el formato de ficción americana presenta una duración de una hora o menos, pudieron retrasar el inicio del *prime time* tradicional, con un programa de *access* de humor (*El hormiguero*) y programar dos capítulos de una misma serie seguidos o emitir dos ficciones de estreno diferentes una tras otra. La parrilla de programación era más parecida por tanto al modelo estadounidense, a lo que el público español estaba acostumbrado, con programas y series de ficción de larga duración que ocupaban todo el *prime time*. Cuatro tampoco renunció, como se verá, a las series de ficción propias, y éstas tuvieron el mismo formato de duración para encajar en su parrilla.

Pero la ficción, considerada de calidad, no fue solo la novedad de su programación. Dentro de la hipertelevisión dominante en este periodo (Scolari, 2008), en la que la hibridación de géneros es una constante (Gordillo y Ramírez Alvarado, 2009), se incorporaron *docu-realitys*, formatos que aúnan el documental con el *reality-show*, y programas de *coaching* que mezclan la enseñanza y el entretenimiento. Dentro de los primeros destacó *Callejeros*, un programa de reportajes centrado más en mostrar la realidad de una determinada ciudad, barrio, evento, profesión, etcétera, dando el protagonismo a la gente corriente. Este género televisivo se caracteriza porque sus protagonistas son personas normales y se basa en una dramatización de la realidad que exhiben, ésta se reconstruye y se simula. En los *coaching-shows*, una variación del anterior, una serie de expertos “intervienen en la cotidianidad de los participantes para ayudarles a reconducir situaciones no deseadas. Dichas situaciones pueden ser del más diverso tipo, por lo general, problemas de conducta, problemas económicos o problemas de insatisfacción con la apariencia física y la imagen personal” (Costa-Sánchez, 2010). Como formatos de *coaching* y entretenimiento destacó *Supernanny* (2004 - 2011), en el

que la psicóloga infantil, Rocío Ramos-Paul, ayudaba en cada programa a una familia a proporcionando herramientas para educar a sus hijos y corregir sus problemas de conducta. Debido a su éxito llegaron otros programas como *Hermano mayor* (2009 – 2017) con jóvenes, *SOS Adolescentes* (2007 - 2008) con adolescentes, *Ajuste de cuentas* (2008-2011) para ayudar a familias con problemas económicos, o *Malas pulgas* (2010 - 2012) para educar a perros con mal comportamiento. Es reseñable también el programa *¡Oído cocina!* (2005), en el que 15 jóvenes con problemas de adaptación social eran enseñados para poder regentar un restaurante propio, junto con la ONG Intervida (Morales, 2005).

Rápidamente consiguió hacerse un hueco y un año después de su estreno, en 2006, alcanzó el 6,4% de audiencia media (Tabla 1). Desde un primer momento no aspiró a hacer frente en audiencia a sus competidores, porque contaba con menos medios y experiencia, pero asumió que, para sobrevivir y ser rentable, debía centrarse en un público concreto: hombres y mujeres jóvenes que vivían en un entorno urbano, como así demuestra su programación. TVE, Antena 3 y Telecinco siguieron siendo la referencia para programas familiares orientados a todo tipo de audiencias y públicos.

Con la finalidad de “aumentar el pluralismo e incrementar la oferta” audiovisual en España, el Gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero aprobó la concesión de una cuarta licencia de televisión privada en abierto en noviembre de 2005 (Marcos, 2005). Esta licencia la concedió a la Sociedad Gestora de Inversiones Audiovisuales La Sexta, formada por el grupo mexicano Televisa (40%) y por las productoras españolas: Globomedia, Mediapro, El Terrat, Drive y Bainet.

La nueva cadena, llamada La Sexta comenzó a emitirse de manera oficial el 27 de marzo de 2006. Tomando como referencia el también recién nacido canal Cuatro, la programación de La Sexta se centró también en el deporte, ficción extranjera y programas

de telerrealidad y de humor irreverente de producción propia. Con el paso de los años, se especializó en ofrecer contenidos informativos y reportajes de análisis de calidad, que terminaron por sustituir a los programas de corte *reality* de su parrilla y acaparar la mayor parte de su emisión. En esta primera parrilla destacaron programas de humor como *Se lo que hicisteis* (2006-2011), en el que ridiculizaban los programas del corazón; *Los irrepetibles* (2006 – 2007), basado en el humor de improvisación; *Buenafuente* (2007-2011) en el *late night* con entrevistas y un tono adulto; *El intermedio* (2006 -) que en el *access prime time* repasaba (y repasa) de manera divertida e irónica la actualidad política de la jornada; y *Salvados* (2008 -) reportajes especiales temáticos sobre diferentes aspectos de la actualidad de interés general.

En un primer momento la cadena intentó apostar por *reality-shows* originales, porque este tipo de formatos contaban con una gran audiencia en otras cadenas como Telecinco. Lo intentó con *El show de Cándido* (2006), en el que se encerraba en una casa a una persona convencido de que participaba en un *reality* de convivencia, pero en realidad el resto de los participantes eran actores que le provocaban. También emitió *Generación Ni-ni* (2010) en el que convivían chicos y chicas jóvenes que no estudian ni trabajan. Cuando se desveló la sorpresa, el espacio perdió audiencia y dejó de emitirse tras una segunda temporada. *Generación Ni-ni* generó mucha polémica por el comportamiento de los participantes y el ejemplo que ofrecían y tampoco tuvo continuidad.

Igual que Cuatro, La Sexta se centró en la ficción mayoritariamente extranjera. Entre las series que emitió con éxito se encontraron *Bones*, *El mentalista* y *Navy: investigación criminal*. Lo intentó con la ficción propia, teniendo en cuenta que además uno de sus accionistas era una gran productora de ficción como era Globomedia, pero con éxito agri dulce. En septiembre de 2006 estrenó *Mesa para cinco*, un *remake* de la serie

americana *Party of Five* (FOX, 1994) que se había emitido en España con cierto éxito la década anterior, pero que no contó con el respaldo del público y se quedó en una única temporada.

Una vez lograda una posición estable dentro del panorama televisivo tras la búsqueda de su marca como cadena, su estrategia se centró en contenidos informativos en directo, de investigación y análisis en profundidad y un apego a la actualidad constante, también a través de sus programas orientados a la diversión de la audiencia. El infoentretenimiento dominante en la cadena, con el mencionado *El Intermedio* como estandarte, se basa en el tratamiento de las noticias, especialmente políticas y económicas, de una manera frívola, superficial y paródica y el presentador en ocasiones puede pasar a ocupar un peso protagonista (Berrocal Gonzalo et al. 2014).

Estos nuevos canales se asentaron poco a poco, alcanzando audiencias cada vez más estables. Según se aprecia en la Tabla 1, se crearon dos “guerras” por la audiencia. Por un lado, seguían luchando las cadenas más grandes: TVE, Antena 3 y Telecinco; y por el otro lado, los nuevos canales, Cuatro y La Sexta, con una estrategia de programación y público objetivo muy parecido. A la hora de programar o competir, las grandes cadenas se fijaban entre ellas y las pequeñas hacían lo propio.

Tabla 1: Media anual de audiencia (share %) de las cadenas de televisión generalistas (2003 – 2010)

CADENAS	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
TVE	23,40%	21,40%	19,60%	18,20%	17,20%	16,90%	16,30%	16,00%
ANTENA 3	19,50%	20,80%	21,30%	19,40%	17,40%	16%	14,70%	11,70%
TELECINCO	21,40%	22,10%	22,30%	21,30%	20,30%	18,10%	15,00%	14,60%
CUATRO			0,80%	6,40%	7,70%	8,60%	8,20%	7,00%
LA SEXTA				1,80%	4,00%	5,50%	6,80%	6,60%

Fuente: TN Sofres

En febrero de 2009, al inicio de la grave crisis económica que, entre otras consecuencias, redujo los beneficios de las grandes empresas audiovisuales, el Gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero tomó una nueva medida que removería el mercado televisivo. Se trató de un decreto ley que liberalizaba el mercado para permitir la fusión de cadenas de televisión. Como medida ante el descenso de la publicidad en el sector, se suprimió el tope del 5% que una empresa audiovisual podía poseer de otra del mismo sector. De esta manera, dos cadenas de televisión privadas podían unirse en una gran compañía, siempre y cuando, la suma de su cuota de pantalla no superase el 27% (*El País*, 2009). Esto impedía una posible fusión entre Antena 3 y Telecinco, pero no entre Cuatro y La Sexta, para lo cual iniciaron conversaciones a finales de ese 2009 que no fructificaron, o entre estas cadenas pequeñas y las grandes, como finalmente sucedió. En diciembre de ese mismo año, Gestevisión Telecinco y Sogecuatro llegaron a un acuerdo de fusión dando lugar a una nueva empresa llamada Mediaset España que controló desde entonces Telecinco y Cuatro, aunque hasta enero de 2011 no fue efectiva y que supuso la reorganización del escenario televisivo (García Santamaría y Fernández-Beaumont Fernández, 2012). En 2012 el Grupo Antena 3 absorbió Gestora de Inversiones Audiovisuales La Sexta, dando lugar a Atresmedia, una nueva empresa que comenzó a gestionar ambos canales (Díaz González y Quintas Froufe, 2013).

5.2. Repercusiones del nuevo panorama televisivo en la producción de ficción española

En cuanto a la ficción, durante esta tercera etapa, el rasgo más destacado fue la mayor diversidad de productos. Se puso de moda en la ficción española la temática histórica y las adaptaciones o la inspiración de las series nacionales con otras internacionales de éxito y prestigio.

Durante los primeros años de este periodo, las series profesionales, que habían copado las parrillas de programación del *prime time* televisivo, ya no resultaban novedosas. Solo se mantuvieron las más longevas y con una audiencia fiel como *El Comisario* (Telecinco, 1999 – 2009) y *Hospital Central* (2000 – 2012). En su lugar las cadenas de televisión revitalizaron la fórmula de comedias y *dramedias* familiares que habían triunfado en el pasado. Se trataba de comedias con multitud de personajes estereotipados, con un humor esperpéntico y en ocasiones zafio, que amplían su duración a la clásica media hora de la *sitcom* para llegar hasta los 60 o incluso 90 minutos. La ampliación de la duración permitió multiplicar las tramas y los escenarios.

Así, con audiencias de nuevo millonarias y un público devoto, la comedia se reinventó en estos años en ficciones como *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), centrada en el día a día de una comunidad de vecinos muy peculiar; *Los Serrano* (Telecinco, 2003), protagonizada por la familia que da nombre a la serie y formada tras el matrimonio ya maduro que aportan hijos de anteriores relaciones y todos deben aprender a convivir juntos; *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), protagonizada por dos familias vecinas muy diferentes en cuanto a cultura y educación, puesto que una es de origen rica y la otra humilde, pero terminaron conviviendo por el enriquecimiento repentino de la segunda; y *Aída* (Telecinco, 2004), *spin off* de *7 Vidas* (Telecinco, 1999) centrado en el personaje de la camarera del bar desde el contexto de su familia y la realidad de su barrio humilde. Estas comedias basaban su entretenimiento en una “falsificación de la ficción” porque, por un lado, la realidad representada era exagerada y reduccionista, y por otro, no se mostraban las verdaderas consecuencias del comportamiento de los personajes (Martínez Otero, 2006).

A partir de 2004, cuando empezaron las emisiones de las nuevas cadenas de televisión privadas generalistas, Cuatro y La Sexta, como se ha explicado, se empezó a

ofrecer al público español series de ficción estadounidense de calidad y éxito internacional en *prime time*, que resultaban más baratas que producir series propias y cuyo éxito ya estaba contratado. Algunas de estas contaban con el respaldo de la audiencia que empezó a demandar a la producción propia formatos parecidos, ya no solo por la calidad sino también por la duración, no superior a los 60 minutos. Cuatro, en concreto, fue de las primeras cadenas en adaptar sus series a ese formato con el objetivo de encajar mejor en su programación.

Sin embargo, estos primeros años estuvieron marcados por una imagen de crisis en el sector de la ficción audiovisual española propiciada por los numerosos estrenos que no terminaban de asentarse en el nuevo panorama televisivo fragmentado. La ficción seriada tuvo que aprender a adaptarse a las nuevas rutinas del espectador e intentar ofrecer contenidos de producción nacional que resultasen originales (García de Castro, 2008: 148). La inspiración no llegó solo a través de los formatos, sino también de las tramas. Son numerosos los ejemplos de ficciones españolas que fueron *remakes* o versiones de ficciones extranjeras de éxito, adaptadas al público español, y otras que se inspiraron en ellas.

La americanización de los contenidos televisivos es estudiada desde la corriente cultural, por autores como Tomlinson (1991) o Buonanno (2008) que defienden que en el paradigma de la globalización cultural, estos contenidos son adaptados y apropiados por los telespectadores de los países que los importan sin considerar que se produzca un imperialismo cultural hegemónico. Sin embargo, en el caso de la ficción, sí que se considera que existe un desequilibrio en cuanto al flujo de contenidos porque los productos estadounidenses están concebidos con una finalidad exportable, por eso llegan a más audiencias, mientras que la ficción europea es más localista.

Esta tendencia a versionar o inspirarse en producciones extranjeras condujo a que las cadenas de televisión apostaran por géneros y temáticas que hasta el momento habían sido novedosas para el público español en series de producción propia. Series de ciencia ficción, aventuras, musicales o *thrillers*, con una gran inversión económica en cuanto a su producción, se convirtieron en productos habituales que rivalizaron con la producción cinematográfica, elevando el prestigio de la ficción televisiva de nuestro país hasta el momento. Se convirtió en una práctica común la emisión y adaptación de productos extranjeros porque existía la idea de que si había triunfado en otros países podía hacerlo también en el mercado español.

La teoría del paradigma de la globalización cultural defiende que la irrupción de contenidos importados en una cultura local no la anula porque lo que tiene lugar es una hibridación en las adaptaciones resultantes: la cultura extranjera y la local se complementan (Canovaca de la Fuente: 2011: 861). Todas estas series, se adaptaron a la sociedad española para lograr un mayor acercamiento al público. Así, por ejemplo, *Life on Mars* (BBC One, 2006 – 2007) fue una serie de ficción en la que el protagonista era un policía de la actualidad que sufrió un accidente de tráfico. Al despertar, se encontró ejerciendo en la misma comisaría, pero en 1973, es decir, más de treinta años antes, lo que le exigió adaptarse a esa época, además de averiguar cómo llegó allí. El título hacía referencia a una canción de David Bowie, “Life on Mars?”, que escuchaba el protagonista cuando padeció el siniestro. En España, esta serie, con el mismo argumento y trama que la británica, se tituló *La chica de ayer*. En este caso, se aludió a la canción del grupo Nacha Pop del mismo nombre. Se incluyó además una trama secundaria amorosa del protagonista con una compañera suya de 1977, fecha que en este caso despierta el protagonista, justo al inicio de la Transición democrática.

A raíz del éxito de la ficción nostálgica *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001), tanto de audiencia como de crítica, Telecinco intentó repetir la fórmula trasladando la acción a otra década con *Los 80* (Telecinco, 2004), pero no consiguió el respaldo de la audiencia. Posteriormente, a partir de 2005, TVE emitió una telenovela de producción propia histórica, centrada en una historia de amor imposible entre dos jóvenes durante la Guerra Civil Española (1936-1939), *Amar en tiempos revueltos* (Chicharro Merayo y Rueda Lafford, 2008). El éxito que cosechó respaldó la emisión, en 2008, se de una serie con la misma idea pero en *prime time*, y así llegó *La Señora*. Esta ficción estaba situada en los años 20 en Asturias y sus protagonistas son Victoria, una joven burguesa de familia con negocios en la mina y los astilleros, y Ángel, un joven humilde que debido a las estrecheces económicas de la familia termina ordenándose sacerdote, a pesar del amor que siente por Victoria y que es correspondido (Rodríguez Marcos, 2015). Poco a poco, la fiebre por las series históricas, con mayor o menor verosimilitud, pero ancladas en un momento pasado, invadieron la parrilla televisiva y las tres cadenas grandes las incluyeron en su oferta. La variedad en este tipo de ficciones históricas residió en los diferentes periodos de la historia abordada y si se basaba en personajes reales o personas de ficción.

5.3. Representación de los personajes, un protagonismo coral

Un rasgo que se observa en este periodo es la coralidad de los personajes protagonistas en algunas ficciones, cuya principal característica es que se trata de personas comunes y corrientes (García de Castro, 2008: 153). Un gran número de series abordaron varias tramas en paralelo protagonizadas por diferentes personajes con el mismo peso narrativo. Esta multitud de personajes a su vez presentaron diferentes rasgos y personalidades que les diferenciaban del resto. Por esta razón, en la mayor parte de las

ficciones analizadas se observan al menos tres o cuatro personajes masculinos y femeninos, como se ha explicado en la metodología, teniendo en cuenta su mayor presencia en tramas y peso en el argumento. En otras ficciones, como en *Los Simuladores* (Cuatro, 2006), los cuatro personajes protagonistas incluidos en la investigación son masculinos. En total, se han comparado 34 personajes femeninos y 36 masculinos. De cada uno de los sexos se ha elaborado a su vez siete categorías distintas, que se indican en la Tabla 2.

Tabla 2: Tipología de personajes masculinos y femeninos en la ficción televisiva española (2003-2010)

Personajes femeninos	Adolescente o Joven Inmadura
	Mujer Independiente
	Mujer maltratada o dependiente
	Madre trabajadora
	Mujer villana
	Mujer aspiracional
	Mujer liberada
Personajes masculinos	Adolescente o Joven Inmaduro
	Hombre no Comprometido
	Hombre Idealista y Trabajador
	Padre de Familia Ejemplar / Padre de Familia Vulgar
	Hombre de acción
	Hombre villano
	Hombre conservador

Fuente: elaboración propia

Algunos roles son similares a los de los periodos anteriores, pero otros resultan novedosos y, como tales, se clasifican en nuevas categorías. Es el caso por ejemplo de la mujer aspiracional o el padre de familia vulgar.

5.3.1. Personajes femeninos, nuevos estereotipos emocionales

A) Adolescente o joven inmadura

La adolescencia es una etapa de construcción y forja del carácter y la personalidad del individuo, por ello, el análisis de sus referentes en el entorno mediático que consumen resulta fundamental. Estos referentes son elementos con una función socializadora a su vez en su entorno de relación. Para los adolescentes o jóvenes, los productos de ficción son los que tienen una mayor fidelización porque pueden verse reflejados en los personajes (García Muñoz y Fedele: 2011:138).

En esta categoría de personaje femenino se incluyen las mujeres de entre 15 y 25 años que, en la ficción, aparecen en proceso de maduración vital y con la actitud rebelde propia de esos años. Se presentan como mujeres, que o bien estudian en el instituto o bien han accedido al mercado laboral, pero de una manera inestable, sin conseguir definir ni su carrera ni su futuro profesional. Estas mujeres se caracterizan por ser personas vitalistas, emocionales, sin miedos, que viven el presente. Sus preocupaciones se centran en sus amistades y, en especial, con el amor, que es lo que impulsa la mayor parte de sus decisiones y acciones. Esa energía, propia de la juventud de la que gozan, las arrastra, en ocasiones, a situaciones complicadas para las que aún no se encuentran preparadas por su inmadurez. Se sienten superadas por la realidad. Para hacer frente esas vicisitudes, recurren a las personas más importantes de su alrededor como su familia, sus amigos y sus parejas. Precisamente en su entorno familiar no siempre viven una buena relación,

debido en parte a esas decisiones no siempre acertadas que toman y que les enfrenta a ellos.

Algunos de estos personajes prolongan su adolescencia, manteniendo un comportamiento irresponsable a pesar de su edad. Marga, la asistente del *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009), es una mujer que ronda la treintena, pero que se comporta de manera infantil con sus amistades y parejas. Aún no tiene claro su futuro profesional y no se toma en serio su encargo en la consulta médica, generando varios conflictos con su jefe. Después de un tiempo, decide estudiar enfermería inspirada por la influencia del doctor. Otro ejemplo personaje que responde a este modelo es Maite, vecina de la protagonista de *Los misterios de Laura* (TVE, 2009) y niñera ocasional de sus hijos, que sueña con ser una gran actriz mientras encadena trabajos mediocres que compagina con una agitada vida sentimental.

Respecto a su aspecto físico, este grupo de mujeres se caracteriza por ser chicas delgadas, atractivas que responden al canon de belleza actual. Visten de forma moderna para el momento y algo provocativas para explotar su físico y sensualidad. Resultan atractivos para el género masculino, tanto de su edad como mayores, manteniendo el prototipo de joven “lolita”. La corralidad de la ficción característica de estos años favoreció la presencia o bien como protagonista o bien como personaje secundario. Se ofrece así una mujer idealizada, puesto que no toda la juventud respondía a ese perfil en la realidad.

En series corales como *Los Serrano* (Telecinco, 2003) y en *Mis Adorables Vecinos* (Antena 3, 2004), las hijas adolescentes de las familias protagonistas encajan en estos perfiles. Eva (Verónica Sánchez), en la primera serie, es una chica estudiosa, cariñosa con su familia, enamorada de un joven que intenta aprovecharse de su inocencia y que la hace cometer locuras. Igualmente, Laura (Nuria Gago), la hija de los Sandoval en la serie de

Antena 3, representa el prototipo de chica perfecta para el resto de sus compañeros: atractiva, inteligente, buena persona, astuta al mismo tiempo, y utiliza todas estas herramientas para manipular al resto y conseguir lo que se propone mientras se encuentra perdida, como consecuencia de su inmadurez, en el amor y en su futuro.

La impulsividad de estos personajes, especialmente en cuestiones relacionadas con el amor, provoca rupturas con su familia o con los valores que les han inculcado. Anteponen siempre ese amor, aunque en muchas ocasiones resulte imposible. En las tres series con una temática amorosa como uno de los principales ejes de la acción, se localizan también esta tipología de personajes: *Paco y Veva* (TVE, 2004), *Cuestión de Sexo* (Cuatro, 2007) y *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008). En la primera de las series, la pareja protagonista procede de dos mundos muy diferentes y aun así se enamoran. Paco es un joven de clase media trabajadora que tuvo que dejar los estudios para ayudar en el negocio familiar, mientras que Veva (Elena Ballesteros) es de clase alta, está en la universidad y nunca ha tenido que enfrentarse a problemas económicos. Cuando se enamoran, Veva decide dejar a su familia, para disgusto y enfrentamiento con ésta, y vivir con Paco, aunque aún no saben cómo empezar. La mejor amiga de Veva, Dani, a pesar de ser joven, contrasta claramente con la protagonista porque tiene muy claro lo que quiere en la vida y se encuadraría dentro del tipo de *Mujer Aspiracional* que más adelante se analizará.

Un recorrido parecido, pero en otro sentido, es el que realiza la protagonista de *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008). Catalina (Amaia Salamanca) es una adolescente de un barrio pobre de Madrid que, a pesar de su belleza, posee un complejo grande con el tamaño de su pecho. Se enamora de un capo de la droga peligroso que la arrastra al mundo sórdido de la trata de blancas y la delincuencia. La protagonista deja

atrás a su humilde familia por seguir al *Duque*, su amor prohibido, obligándose a madurar de golpe en un mundo cruel y despiadado.

La actriz Ana Fernández dio vida, en dos series diferentes de este periodo, a adolescentes inmaduras con preocupaciones y necesidades distintas, pero que comparten el formar parte de una familia caótica y disfuncional. En *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007), serie que la lanzó a la fama, es Sofía, hija de padres en proceso de separación por una infidelidad, y con una sexualidad precoz a pesar de su edad que la estigmatiza en su instituto. Sofía no tiene una familia estable en la que apoyarse y confunde el amor que necesita con el sexo. Sin embargo, en *Los Protegidos* (Antena 3, 2010), interpreta a Sandra, también estudiante de instituto inocente y sencilla, que de repente tiene que convivir con sus nuevos poderes sobrenaturales relacionados con la electricidad y formando parte de una falsa familia orquestada para ocultar las capacidades especiales de sus miembros.

Estos ejemplos corresponden a personajes que se podrían considerar protagonistas, pero este rol se repite igualmente en personajes secundarios en otras series, como es el caso de Natalia (Sofía Nieto) en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003) y Tania (Begoña Maestre) en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005).

En comparación con las etapas anteriores, existe una evolución en este tipo de personaje. La inmadurez ya no siempre se plantea como sinónimo de inocencia sino también de arrogancia. A pesar de su juventud, las adolescentes y jóvenes de estos años son más activas sexualmente, se enamoran, se entregan, saben también dejar atrás la relación si no les conviene. En general, están más empoderadas. Son conscientes del poder de su físico y juventud y lo utilizan ellas antes de que otros se aprovechen de ello, aunque eso no evita que también sufran.

B) *Mujer independiente*

Este tipo de personaje también aparece en este periodo, pero, en comparación con los anteriores, la independencia se ha incrementado. Se trata de mujeres entre 25 y 45 años, con estudios universitarios y/o una vida laboral estable que les permite ser independientes económicamente. No son madres, porque han dado prioridad a su carrera profesional y a su vida sentimental. Ello no significa que han renunciado a formar una familia, sencillamente es que esta idea no se encuentra en sus planes más inmediatos. Han alcanzado una madurez en su vida y tienen claro lo que quieren. En su posición social o profesión se sienten valoradas (policía, abogada, profesora...) y este sentimiento es importante, porque desempeñan profesiones en las que, en otros tiempos, era más complicado acceder y hacerse respetar. Esta circunstancia lleva aparejada en ocasiones una cierta frialdad en su comportamiento que puede ser tachada de insensible pero que les permite mantener alejada su vida personal de la profesional y lograr una imagen de persona competente en un entorno laboral competitivo.

Una figura femenina fuerte, seductora y que puede llegar a incomodar a otros personajes masculinos es un modelo constante dentro de las narrativas clásicas. La mujer segura de sí misma ya existía en la literatura, en el cine y en la televisión, como hemos visto, pues constantemente es necesaria su reinención para adaptarse a la situación presente (Hidalgo-Martí, 2015).

La independencia del personaje no se desarrolla solo en el ámbito profesional sino también en el personal. Anhela una pareja estable, un hombre a su lado que la quiera, la valore y con quien se pueda plantear, en un futuro, formar una familia. Hasta que lo consiga, si no lo tiene ya, encadenará relaciones esporádicas más o menos duraderas. En este aspecto, a pesar de la independencia de la que puedan gozar, tienden a manifestarse como mujeres neuróticas y volubles. Desean la misma estabilidad emocional que ya

tienen en el plano profesional, y a las que sigue empujando la sociedad al género femenino, y no lograrlo les resulta frustrante. En esta nueva etapa, en la que vive de manera emancipada, compartiendo, en algunos casos, su hogar con su pareja sentimental, la familia tiene un peso secundario en su vida y apenas testimonial en las series de ficción. El hecho de dar importancia al plano profesional no imposibilita que la *Mujer independiente* se ocupe de su aspecto físico. De hecho, son mujeres atractivas, que se preocupan por su imagen, se maquillan, sus peinados son impecables y siempre van a la moda en sus conjuntos de ropa, sin ser provocativas ni ostentosas.

Entre los ejemplos de personajes femeninos que se podrían agrupar en esta categoría, se encuentran mujeres que han gozado de una vida más cómoda que otras. En la primera categoría estaría Lucía (María Adán) en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), apodada *la pija*, hija de un constructor y que trabaja en su empresa. Vive en Desengaño 21 con su novio Roberto en un piso comprado precisamente por su padre. Es una joven independiente emocionalmente. Desempeña su propio trabajo, pero el hecho de que sea vinculado a la empresa de su progenitor la convierte también en vulnerable y dependiente. De igual manera, en *Herederos* (TVE, 2007), Julia (Mar Regueras) es una mujer joven que trabaja en el negocio familiar relacionado con los toros y, aunque no le ha importado enamorarse y romper su propia familia por ello, siempre ha contado con el respaldo de la familia para salir adelante, sin tener que buscarse la vida por sí misma.

Frente a ellas, figuran las abogadas de *Al filo de la ley* (TVE, 2005). Elena (Natalia Verbeke) y Patricia (Fanny Gautier), trabajadoras en el mismo bufete que han luchado mucho para estar en el puesto que ocupan y que semana tras semana tienen que defender a personas no siempre con las cartas ganadoras frente a grandes empresarios corruptos o el propio sistema judicial imperfecto. Además de plantar juntas batalla en el juzgado,

ambas pelean por el amor de otro compañero intentando conseguir la estabilidad profesional y personal.

La búsqueda de una relación amorosa perfecta y la frustración de un amor no correspondido también la comparten Adriana (Natalia Verbeke) en *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009) y Lydia (Laura Pamplona) en *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009). Ambas son mujeres de éxito en sus profesiones, admiradas y respetadas por sus compañeros, la primera profesora y la segunda policía, pero en el amor carecen de suerte. Adriana se enamoró de Mateo, un doctor peculiar y con miedo al compromiso que la desequilibra, mientras que Lydia bebe los vientos por el Comisario Germán Palacios, su superior y un hombre recién separado que sigue enamorado de su mujer.

El personaje de Lydia se caracteriza porque parece que siempre está de mal humor y es insensible con sus compañeros, pero es una máscara que utiliza para protegerse. Lo mismo le ocurre a Lola (Verónica Sánchez), la psicóloga clínica que forma parte de la brigada policial de *Génesis, en la mente del asesino* (Cuatro, 2007). Este tipo de comportamientos son más propios del género masculino en la manera clásica de su representación: un policía hosco, duro y serio como ejemplo de profesionalidad. La mujer adopta estos modos de ser para conseguir también que la tomen en serio en su puesto de trabajo. Es importante señalar que el tener pareja estable tampoco es sinónimo de éxito completo en la ecuación de la vida para la *Mujer independiente*. Elena (Carmen Ruiz) en *Cuestión de Sexo* (Cuatro, 2007) posee un trabajo fijo como dependienta y además se fue a vivir con su pareja Gabi, pero su miedo al compromiso hará que su relación sufra varios altibajos.

En definitiva, este tipo de mujer representada refleja una parte de la sociedad femenina del momento, en el que el género femenino ha ido asentándose en el mercado laboral y ya no siente la necesidad imperiosa de casarse joven o anteponer su vida

profesional a la personal. Decide ser madre o no, decide casarse o no, decide desarrollar su profesión como cualquier hombre y disfruta de su libertad. Sin embargo, el amor y la búsqueda del príncipe azul del ideal romántico se mantiene. Este perfil de mujer fue relevante como personaje televisivo porque resultaba atrayente para otras mujeres espectadoras que aspiraban a ser como las protagonistas de sus series. Fueron años en los que las *Mujeres independientes* protagonizaron sus propias series de éxito en EEUU, como *Sex and the city* (*Sexo en Nueva York*, HBO, 1999 – 2004), *Ally McBeal* (FOX, 1997 – 2002) o *Gilmore Girls* (*Las chicas Gilmore*, The WB - The CW, 2000 – 2007) (Lotz, 2006). En España el protagonismo absoluto tardó en llegar, pero en la mayoría de series se convirtió en un rol recurrente y fundamental.

C) Mujer maltratada o dependiente

En este modelo, la personalidad del personaje y el sufrimiento vital no elegido, definen e identifican a las mujeres por encima de las características físicas o su posición en la sociedad. Las mujeres representadas en esta categoría han sufrido o padecen algún tipo de maltrato por su condición de mujer que las convierte en personas inestables psicológicamente, vulnerables y desdichadas. Este tipo de temas son tratados solo en ficciones de corte dramático y, como en la realidad, no como algo propio de una clase social, o de una cultura o formación previa. Se ofreció una nueva representación respecto a las series de televisión de etapas anteriores.

Según la Ley Orgánica 1/2004, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, de España⁴⁵, se trata de una violencia que se ejerce sobre la mujer por el hecho de serlo, incluyéndose dentro de esta definición el maltrato físico y psicológico de una pareja o ex pareja, la agresión sexual o violación y el acoso laboral.

⁴⁵ Boletín Oficial del Estado (BOE).

La sociedad española ha ido sensibilizándose con el paso de los años considerándolo un problema grave de convivencia e igualdad. Los medios de comunicación han realizado y realizan una destacad labor de concienciación sobre el tema. También las series de televisión han tomado el testigo e incluyen, a partir de esta etapa, estas historias en sus tramas de una manera más realista y protagonista.

En periodos anteriores, personajes maltratados por sus parejas o ex parejas han aparecido en las series de ficción, pero nunca eran protagonistas o personajes de relevancia y siempre se mostraban conformistas con la situación que vivían, quedándose con su agresor, resignándose a la vida que les había tocado vivir y considerándolo un problema de la clase media o baja. En *Médico de familia* (Telecinco, 1995), en uno de los capítulos analizados, el protagonista atendía a una mujer que acudía a la consulta porque su marido la había pegado y ella le justificaba porque a pesar de todo no se veía capaz de abandonarle. Anteriormente, en *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991) constituía un motivo de comedia que una mujer pegue a su marido.

En esta nueva etapa los personajes protagonistas con tramas de peso padecen este tipo de sufrimiento. Su evolución dramática muestra el arco de transformación de mujer destrozada a mujer de nuevo fuerte, superando el sentimiento de culpa y asumiendo su rol de víctima por parte de su verdugo. Este se convirtió en un eje dramático fundamental en la ficción. El espectador acompañó a estas mujeres a lo largo de los capítulos en su recuperación.

En *Motivos Personales* (Telecinco, 2005), la familia Acosta, dueña de los Laboratorios Acosta, protagoniza la trama principal en la que se centra el misterio central de la historia. La familia cuenta con una situación económica y social privilegiada. Una de las integrantes, Berta Pedraza (Ana Gracia), hija a su vez de un rico empresario, está casada con Pablo Acosta (Pedro Casablanc), quien la maltrata psicológica y físicamente,

la humilla y le es infiel. Pablo desprecia a su mujer y no duda en cada momento en hacérselo saber. Ella se convierte en alcohólica para intentar sobrellevar esa situación. La querencia de Berta por la bebida hace que su marido cada vez la trate peor y conviven en un ficticio matrimonio de cara a la galería.

En la serie no se oculta el maltrato, las palizas y los agravios constantes que sufre el personaje, siendo de una extrema crueldad en ocasiones, que ayudan a su vez a definir y generar más repulsa hacia el marido que se lo inflige y que se tipificará dentro del *Hombre Villano*. Berta es una mujer destrozada, que no se siente valorada ni querida, que renunció a su carrera profesional para cuidar de su hijo y del hogar como ama de casa y tiene tendencias suicidas. Liberador y transformador para ella será conocer a Nacho, amigo de su hijo, y disfrutar de un amor prohibido con él que le permitió recuperar las ganas de vivir, volver a estar sobria y tomar las riendas de su vida.

En otra ficción protagonizada por una familia poderosa, *Herederos* (TVE, 2007), es la joven hija la que sufra este tipo de violencia de género. En este caso, Verónica (Lidia Navarro), en el primer capítulo es violada por un amigo suyo. No comparte el suceso con nadie de su familia porque se siente apartada, no querida. El tormento emocional que sufre quebranta su supuesta fortaleza y acaba teniendo que acudir a un psicólogo que es quien le ayuda a superarlo.

Ambos personajes tienen en común que ayudaron a visibilizar una problemática de la sociedad y a poner cara a las víctimas. La ficción contribuyó entonces a explicar qué mueve a los protagonistas a actuar como lo hacen, a dar a conocer su sufrimiento, pero también a despertar esperanzas en un final más o menos feliz.

D) *Madre trabajadora*

El personaje de *Madre trabajadora*, como su propio nombre indica, hace referencia a aquellas miembros del género femenino que ejercen una doble ocupación: trabajar fuera del hogar con una dedicación profesional y, a la vez dentro, educando a sus hijos y como amas de casa. Es el perfil de las mujeres en las que se convertirían las *Mujeres independientes* al constituir una familia y es el mayoritariamente representado en las ficciones de este periodo, frente a otros infrarrepresentados como las mujeres paradas o jubiladas. La inmensa mayoría además, cuentan con estudios universitarios y ejercen una profesión cualificada, lo cual no se corresponde con la realidad y vincula el éxito profesional con la formación superior (Lacalle y Gómez, 2016).

Este tipo de personaje apareció en anteriores etapas y se mantiene con las mismas características. Son mujeres entre 30 y 50 años que cuentan con estudios y una formación universitaria gracias a la cual accedieron a un puesto de trabajo cualificado y que, llegado el momento adecuado en sus vidas, decidieron casarse y tener hijos, sin renunciar a su deseo de desarrollarse profesionalmente. Llevan a cabo un doble esfuerzo para combinar ambas partes de su vida y, en ocasiones, cuentan con personal a su servicio que les ayuda en la tarea de mantener su hogar y cuidar a sus hijos. Es el caso, por ejemplo, de Claudia (Miriam Díaz Aroca) en *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), una periodista culta y con buen gusto, que compagina su profesión, que muchas veces ejerce desde su casa, con su labor de madre de tres hijos de diferentes edades, contando con la ayuda de una sirvienta rusa, Ivana.

El hecho de que tengan una vida ocupada no hace que, igual que la *Mujer independiente*, no cuiden su aspecto físico y su vestuario. Se preocupan por su imagen, pero visten de manera informal en el ambiente familiar y solo cuidan su aspecto en su puesto de trabajo. Lucía (Belén Rueda), la madre de la familia de *Los Serrano* (Telecinco,

2003), compagina su trabajo de profesora en un colegio con el cuidado de seis hijos, tres suyos y tres que aporta su marido. Es una familia caótica, porque los hijos de diferentes edades complican la vida familiar. Lucía es una mujer atractiva y que sabe adaptar su imagen al contexto vital en el que se encuentre, viste de manera más casual en las escenas con su familia y más formal en el centro de trabajo.

Sus hijos pueden ser aun traviesos niños pequeños o rebeldes adolescentes. Con ellos, como cualquier madre, tendrá sus discusiones y problemas que podrán arrastrarse también en el ámbito profesional. Esta carga familiar, a su vez, puede compartirla o no con otros miembros de su familia: esposo, ex marido, abuelos, etcétera, lo que a su vez generará conflictos en las tramas por la forma diferente de educar a sus hijos. Los más pequeños suelen ser representados como traviesos, alegres y bulliciosos, lo que estresa aún más a su madre que tiene que cuidarlos. Se muestra más estricta que el padre en los castigos. A Laura (María Pujalte), la policía protagonista de *Los misterios de Laura* (TVE, 2009), la cuesta cuidar a sus dos niños gemelos que cada semana son expulsados de su colegio por sus trastadas, mientras intenta resolver intrincados casos policiales. Además, los educa prácticamente sola ya que se encuentra separada de su marido que además es su superior en la Comisaría.

Sin embargo, con los adolescentes las madres se muestran más comprensivas y se entienden mejor que los padres que, en este caso, actúan de manera más proteccionista. Como es el caso de Natalia Nadal (Lydia Bosch), periodista en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005) y madre de una joven adolescente rebelde, Tania. A pesar de sus irresponsabilidades, Natalia siempre la apoya y la defiende incluso cuando trabaja de becaria en su misma empresa.

La liberación sexual de la mujer llegó también a las series de ficción, y el hecho de que una madre tenga hijos a su cargo y un trabajo con una responsabilidad no implica

que se olvide de sí misma también. Como mujer, el anhelo de encontrar una pareja que la respete y la quiera de la *Mujer independiente* no ha desaparecido a pesar de que su situación haya cambiado. Anhelan el amor si su matrimonio está roto o se enamoran de otra persona. Por ejemplo, Alba (Pilar Castro), la madre de *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007), vive una aventura extramatrimonial con un compañero de trabajo que acabará por poner fin a su matrimonio y desencadenar nuevas tramas entre los dos ex conyugues y con su hija adolescente.

Igualmente, y dependiendo de las circunstancias personales, el amor por sus hijos es inmenso e incondicional y cuando están en peligro o desvalidos, no dudan en sacrificarse por su bien. Fina (Cuca Escribano), en *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008), desde que se quedó sola para sacar adelante a sus dos hijos, compagina varios trabajos no siempre bien pagados, anteponiendo la felicidad de ellos a la suya propia. De igual manera, cuando le arrebatan a su hija por sus poderes especiales a Jimena (Angie Cepeda) en *Los Protegidos* (Antena 3, 2010), luchará incansablemente y se enfrentará a una poderosa organización para rescatarla, dejando atrás su vida cómoda y segura.

Este tipo de personaje de madre es el común en casi todas las series. Apenas pervive el prototipo de ama de casa que solo trabaja en las tareas del hogar y cuidando a su hijo. La imagen de “madre” que se refleja es la de una mujer moderna, sensible y cariñosa en casa, que entiende y comprende los conflictos de sus hijos, y a la vez realiza un trabajo profesional.

E) *Mujer villana*

Este modelo de personaje femenino, al igual que el de *Mujer dependiente o maltratada*, se caracteriza sobre todo por su personalidad y su comportamiento, en este caso hostil contra cualquier persona que se inmiscuya en su camino, para lograr el

objetivo que tiene marcado, incluida su familia si es necesario. Representan a las malvadas de la historia. Sin embargo, su maldad no es producto de la naturaleza de su carácter o lo son porqué sí. Como muestra la ficción, su maldad es consecuencia de un agravio que sufrieron en el pasado y por el que claman venganza; o por la educación que recibieron. Son humanas y, como tal, vulnerables y en algún momento esa debilidad se evidencia en la pantalla para que el espectador sienta compasión por ellas y pueda comprender su motivación.

Cuando un personaje femenino ostenta una posición de poder o liderazgo se le despoja de gran parte de sus comportamientos típicamente asociados a la mujer, como el instinto maternal, la comprensión o el cariño, y asumen otras características masculinas como la autoridad, la agresividad o la competitividad (Ruido, 2007:122).

Las mujeres villanas poseen una formación superior o tienen un gran conocimiento de su disciplina profesional, además de disfrutar de un nivel de vida propio de una clase social alta. Estas dos características las convierte en mujeres poderosas en el ambiente en el que viven: controlan el terreno en el que se mueven y manejan al resto de personajes a su antojo.

Su aspecto físico también es importante. Su afán por la perfección las lleva a cuidar cualquier detalle de su peinado, maquillaje y vestuario. La imagen para ellas adquiere importancia y son muy exigentes en este sentido. Bajo esa fachada perfecta ocultan, a primera vista, su verdadera personalidad.

La matriarca de la familia Orozco en *Herederos* (TVE, 2007), Carmen (Concha Velasco) es una mujer de carácter fuerte y cuya máxima en la vida se centra en proteger su gran patrimonio y a su familia. Manipula a la gente que le rodea, incluidos a sus hijos, para que tomen la decisión que ella considera mejor, sin importarles que no sean felices. Lo prioritario en Carmen son los negocios. Así, por ejemplo, no acepta la relación

sentimental que mantiene su hijo con una joven peluquera porque considera que no está a la altura de su posición y le coacciona para que se case con una joven de buena familia a la que no le importan sus desplantes si consigue unir su nombre al de los Orozco ante la sociedad. Carmen ha sido educada, desde su infancia, por su padre de una manera férrea, aprendiendo a anteponer el buen nombre de la familia a lo demás, lo cual no deja tampoco de atormentarla, porque ella misma ha tenido por ello que hacer sacrificios personales. Esos sacrificios muestran una perspectiva que permite al espectador apiadarse de ella. La dureza de la que hace gala en ciertos momentos de soledad y recuerdos se derrumba y el público consigue entender al personaje al menos en parte.

En *Motivos Personales* (Telecinco, 2005), se descubre a la villana de la serie en el último capítulo de la primera temporada. Se trata de Virginia Palazón (Marta Calvó), la abogada de los Laboratorios Acosta y falsa amiga de Natalia Nadal en su búsqueda por descubrir la verdad sobre quien mató a su marido. Virginia fue agraviada por los Laboratorios en una vida anterior, arrebatándole a su pareja y a su hijo, y durante años diseña una venganza contra los culpables. Durante toda la trama, hasta el momento que se revela, el espectador, al igual que el resto de personajes, desconoce quién puede ser quien está moviendo los hilos y sembrando el caos en los Laboratorios. Virginia no ha sido descubierta porque ha sabido colocarse tras una buena máscara: su carácter seguro y decidido, su profesionalidad implacable como abogada y una imagen cuidada y elegante no despiertan sospechas en el resto de personajes de ella. Su represalia, motivada por la pérdida de lo que más quería, es una forma de justificar su comportamiento y de nuevo, humanizarla.

F) *Mujer aspiracional*

Este tipo de personaje femenino aparece en esta etapa, sin adscribirse a un rango de edad definido. Lo único que comparten es su deseo de ascender en la escala social. Se trata de mujeres con escasa formación, que proceden de ambientes humildes que aborrecen y de los que se avergüenzan. Su meta en la vida es prosperar económicamente y dejar su vida atrás. Ese ascenso significa para ellas aumentar su poder adquisitivo, vivir por encima de sus posibilidades, en una casa lujosa, en un barrio pudiente, no tener que trabajar ni fuera ni dentro de su casa, y poner en valor el llevar una vida ociosa y sin preocupaciones monetarias. Paloma (Loles León), la mujer del presidente de la comunidad de vecino en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003) tiene como única aspiración en la vida comprarse un chalet y decir adiós a su casa y a sus vecinos. Paloma gasta dinero sin preocuparse del esfuerzo que realiza su marido para ganarlo y se considera por encima del resto de inquilinos del inmueble a los que trata de manera despectiva. Al igual que este personaje, Verónica (Valeria Alonso) en *Cuestión de Sexo* (Cuatro, 2007) se dedica a vivir del trabajo de su esposo, derrochando en lujos que no se pueden permitir y dando por hecho que esa es la vida que se merece y debe tener.

Debido a su incultura, cuando intentan entrar en contacto al mundo al que desean pertenecer, su comportamiento resulta grotesco para los demás y frustrante para ellas. De igual manera, su gusto por la imagen llamativa choca con la elegante y pulida de la clase social a la que quieren pertenecer, llegando a resultar su ostentación hortera. En *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), cuando la familia Sánchez se muda a una urbanización de lujo por el éxito musical de su hija, Loli (Paz Padilla), la madre, cumple su sueño de dejar atrás su humilde piso pequeño y su trabajo como peluquera. Intentando integrarse con sus vecinos y a su nuevo estatus, Loli tiene que hacer frente a su ignorancia,

al rechazo que genera por su origen y a realizar cosas que no le gustan por intentar ser aceptada.

Este tipo de mujer, en ocasiones, en su afán por tener dinero fácil, no manifiesta reparos en utilizar su cuerpo y renunciar a sus sentimientos. Dani (Estíbaliz Gabilondo), la mejor amiga de la protagonista de *Paco y Veva* (TVE, 2004) tiene como objetivo en la vida casarse con un hombre rico que la mantenga y no trabajar. No entiende que su amiga se deje llevar por sus sentimientos y decida vivir con un chico de clase humilde. Dani se vuelve loca con las joyas, los coches de alta gama... en definitiva, todo lo que representa lujo. Jessica (María Castro), una joven rebelde, compañera de Catalina en *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008), se dedica a la prostitución para ganar dinero fácil y conseguir su objetivo de abandonar el barrio humilde en el que vive. La ambición y el deseo de riqueza de estas mujeres no tiene límites. El choque entre la realidad de su mundo y al que aspiran muchas veces se utiliza como recurso para la comedia más que para el drama.

Estos personajes toman como referencia los estereotipos clásicos asociados al género femenino: la importancia de la imagen física, la ambición económica, la envidia o el gusto por el entrometimiento en cuestiones ajenas. Éstos son exagerados en un entorno poco verosímil en el que se pone en valor su comportamiento negativo como algo divertido, porque el fin justifica los medios y al final no reciben castigo. Se produce una banalización de los valores positivos con la vista puesta en conseguir altas audiencias (Martínez Otero, 2011).

G) *Mujer liberada*

Se trata de mujeres mayores de 60 años que, a pesar de su edad, mantienen el espíritu alegre y vitalista de su juventud. No manifiestan, por lo general, ideas

conservadoras y de respeto a los valores y costumbres tradicionales, sino que aceptan los cambios sociales, contribuyendo incluso a su normalización. No renuncian a seguir cumpliendo sus sueños y fantasías personales. Son mujeres que, por su edad, han sido criadas en ambientes tradicionales, que encontraron trabas en su juventud para desarrollarse personal y profesionalmente y que, en un determinado momento, rompieron esas cadenas.

En definitiva, fue el modelo de mujer que apareció en las ficciones de los 90 analizadas y que se mantuvo en estos años. Las *Mujeres liberadas* que, en los 90 tenían en torno a 40 o 50 años, han cumplido años y ahora, en lugar de ser madres, ejercen de abuelas (o al menos por edad, podrían serlo). Su madurez y sabiduría, adquirida a lo largo de los años vividos las convierten en guías para otros miembros de su familia que recurren a su consejo cuando están perdidos. En cuanto a su aspecto físico, son coquetas, aceptando su edad, y visten de manera casual y cómoda. Se encargan de las tareas del hogar para sí mismas o de apoyo a la familia, pero no renuncian a la diversión o incluso a enamorarse y empezar una nueva vida si están viudas o separadas.

En *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009), cuando el médico arriba a su pueblo, San Martín del Sella, para ejercer la medicina, se encuentra allí con su tía Juana (Rosario Pardo). Ésta es viuda, vive sola, y sobrevive con su pensión y con los productos de su huerta que vende en una tienda que regenta. Juana es, a pesar de su edad y del entorno rural en el que ha crecido, una mujer independiente y de mente abierta, tiene su propio negocio, y a pesar de sus achaques físicos, se entrega al amor y no renuncia al sexo. Ella es quien además anima a su sobrino a que se arriesgue en la vida para ser feliz, dejando de lado sus miedos, y que no cometa sus mismos errores.

La abuela de *Los Serrano* (Telecinco, 2003), Carmen (Julia Gutierrez-Caba) no es la tradicional abuela que se había visto hasta ese momento en las *dramedias* familiares

como *Médico de familia* (Telecinco, 1995). Acepta con normalidad el segundo matrimonio de su hija Lucía con Diego, que supone la creación de una familia numerosa con cinco hijos, aunque eso no evitará que tenga sus disputas con la familia de su yerno por la educación de sus nietos. Carmen constituye en la familia el apoyo emocional y el sostén en la educación y cuidado de sus nietos. Pero toda su vida no gira en torno a su familia, también hay espacio para su propia diversión, como el bingo, o incluso para enamorarse.

Estas abuelas modernas rompieron en esta etapa de la ficción española con el estereotipo de que los personajes mayores femeninos tenían que ser ancianas cascarrabias, gruñonas, espléndidas amas de casa, que añoraban tiempos pasados mejores. Fueron las pioneras en muchos aspectos de su vida en el pasado, abriendo el camino para generaciones posteriores y, a pesar de su edad, manteniendo ese espíritu de libertad y anteponiendo el deseo de felicidad por encima del anhelo del pasado.

5.3.2. Personajes masculinos, una contraposición de caracteres

A) Adolescente o joven inmaduro

Al igual que los personajes femeninos, en los masculinos existió también la figura de los adolescentes y jóvenes inmaduros que aún se preparan para enfrentarse a la vida. De nuevo, la corralidad de las series de ficción, especialmente de la comedia familiar, favoreció la representación de personajes de diferentes edades y condición. Hay que tener en cuenta que, a pesar de la calificación por edades de las series, algunas son vistas por niños, aunque no sean aptas para su edad. Además, incluyen personajes infantiles con sus propias tramas para que puedan sentirse reflejados (Alonso Bayón y Sotelo González, 2009).

En este caso, se trata de chicos entre 15 y 25 años que siguen estudiando en el instituto o bien ya han llegado al mercado laboral, pero de una manera precaria e inestable. En vez de interesarse por su formación o su futuro laboral de manera primordial, su única preocupación es el amor y el sexo. Predomina una forma de expresarse muy ruda y a veces limitada de vocabulario y lenguaje, especialmente si se compara con las chicas jóvenes de su entorno, cuando conversan con ellos. Un ejemplo claro es el adolescente hijo de la familia Sánchez, Rafa (Alberto Amarilla) en *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004). Procede de un entorno humilde, pero no se esfuerza, como el resto de los miembros de su familia, por encajar en su nuevo estatus social más elevado. Ni estudia en su nuevo instituto ni muestra interés por hacer amigos, puesto que mantiene las amistades de su barrio de siempre, que son más parecidos a él.

Entre sus gustos se encuentran los deportes en general y el fútbol en particular (siendo forofos de algún club importante de la Liga como el Real Madrid), la música, los videojuegos y las motos, vehículo que la gran mayoría posee. Los personajes jóvenes dan una gran importancia en esta etapa a sus amistades, con las que comparten hobbies y son sus consejeros en sus tribulaciones amorosas. Se rodean de personajes secundarios que forman parte de su círculo de amigos. Por su personalidad cambiante en esos años, la impulsividad y las emociones rigen la mayoría de sus decisiones. Esta actitud genera conflictos con sus familias, que no siempre apoyan sus elecciones, al menos al principio. Marcos (Fran Perea), el hijo mayor de *Los Serrano* (Telecinco, 2003), se enamora de su hermanastra Eva y a lo largo de los diferentes capítulos intenta llevarlo en secreto en su familia, mientras la apoya en sus dudas con su novio y favorece su integración en su círculo de amigos. A pesar de ser cauto, su padre Diego se entera y se enfada con su propio hijo, porque considera que ese sentimiento es impropio entre miembros de la misma familia, aunque no comparten la misma sangre. En el tormento que sufre Marcos

le acompaña su amigo Raúl (Alejo Sauras), quien le aconseja y le escucha, además de compartir con él las mismas aficiones. Por otro lado, el joven Serrano adora la música y desea convertirse en cantante profesional, algo que su padre también ve con recelo por la inestabilidad de la profesión. Para Diego lo importante es que su hijo finalice sus estudios. Por el contrario, Paco (Hugo Silva), el protagonista de *Paco y Veva* (TVE, 2004), que trabaja en el negocio de sus padres, un salón de bodas, es apoyado por éstos, a pesar de sus reticencias iniciales, en su relación con Veva, una joven de clase alta con la que a priori tiene poco en común. En este caso, los padres deciden anteponer la felicidad de su hijo y le ayudan a superar con su pareja los problemas que puedan encontrar juntos.

En cuanto a su aspecto físico, el *Adolescente o Joven Inmaduro* es bastante descuidado. No se preocupa tanto por su imagen o higiene, como sus compañeras, visten de manera desenfadada ropa deportiva y suelen ir despeinados. Solo les interesa cuidarse si pueden deslumbrar a alguna chica que les guste, pero para su día a día no es algo relevante para ellos. Esta dejadez en su imagen es también reflejo de la rebeldía del personaje en esta etapa adolescente, que ya han dejado la infancia y van camino de una madurez que les atemoriza y repelen. “Culebra” (Luis Fernández), es un joven problemático huérfano, con el poder de la invisibilidad, que finge ser parte de la familia protagonista de *Los Protegidos* (Antena 3, 2010). La característica identificativa de su personaje es que siempre luce el uniforme de su instituto de manera dejada y es frecuente que aparezca en ropa interior o sin camisa cuando está en su casa o en un ambiente relajado. De esta manera, puede lucir sus tatuajes y conseguir un aspecto arrogante, rudo y provocador, como parte de su personalidad rebelde.

Estos personajes, si se comparan con el mismo modelo de años anteriores, han sufrido una evolución hacia la exageración y la hipérbole (Ramírez Alvarado, 2012). Siguen siendo enamoradizos, descuidados en cuanto a su aspecto físico e intentan ser

rebeldes con su familia y sus profesores, pero todos estos comportamientos además se amplifican como recurso de humor. Además, se potencian las tramas relacionados con las relaciones sexuales y el morbo que supone el sexo, siendo banalizado y naturalizado en su versión menos romántica.

B) *Hombre no comprometido*

Cuando el hombre ha dejado atrás el periodo adolescente por edad mientras ha conseguido una cierta independencia económica, a veces mantiene ciertos comportamientos o actitudes inmaduras, jugando a ser un “eterno Peter Pan”. El *Hombre no comprometido* ha cumplido ya los 30 años, cuenta con un trabajo más o menos estable, pero se niega a crecer y dejar de lado su gusto por la fiesta, por aficiones más infantiles, las relaciones sentimentales esporádicas sin compromiso, el desorden en su hogar. En definitiva, se caracteriza por la pereza de llevar a cabo proyectos en su vida que le hagan sumar preocupaciones y responsabilidades. Antepone sus propios intereses a todo lo demás, sin dudar en mentir o realizar falsas promesas. Huye en lugar de enfrentarse a los problemas. Esta actitud vital genera preocupación y pena en otras personas de su entorno que esperan más implicación por su parte. La falta de compromiso aludida se traduce en aspectos como la apatía por mejorar su situación laboral o educativa, un recelo ante el compromiso sentimental duradero y, en definitiva, el conformismo con su vida actual y el miedo a salir de su zona de confort que implica madurar y convertirse en un adulto.

Este perfil de personaje masculino ha alcanzado un nivel de estudios medio que, a veces, sólo le permite desempeñar trabajos no cualificados. Sin embargo, la picardía de la que se vale el *Hombre no comprometido* es un elemento clave para poder sobrevivir. Es el caso, por ejemplo, del portero del edificio de *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), Emilio (Fernando Tejero). Este personaje se dedica a la limpieza y al

mantenimiento del bloque de viviendas donde se desarrolla la ficción, pero lo hace de manera descuidada, lo que provoca el enfado del resto de vecinos. Entre sus aficiones se encuentran las mujeres y el sexo, temas que acaparan la mayor parte de las conversaciones con sus amigos, pero es incapaz de mantener una relación sentimental estable. La portería en la que vive siempre está sucia y su aspecto físico también es descuidado a pesar de llevar uniforme. Su personalidad y sus polémicas con el resto de vecinos son tramas relevantes dentro de la ficción cómica que protagoniza.

Los personajes masculinos de esta categoría también ejercen profesiones relacionadas con la acción. La adrenalina que les provoca una labor tan exigente, como, por ejemplo, la de policía o detective, les genera una dependencia emocional del mismo y su vida solo gira en torno a su trabajo, dando una importancia secundaria a otras preocupaciones vitales como el amor o la familia. En su profesión, suelen contar con el respaldo y reconocimiento de sus compañeros por su validez, a pesar de que, en ocasiones, se saltan las normas para lograr sus objetivos. No obstante, carecen de sensibilidad en muchos aspectos. Martín (Oriol Tarrasón), el compañero de trabajo de Laura en *Los misterios de Laura* (TVE, 2009) es un buen investigador policial que cuenta con un reconocimiento en el cuerpo, pero su debilidad es coleccionar amantes, y no duda en tener relaciones sexuales con la testigo de un caso, aunque esté prohibido. La fama del personaje le precede y, a pesar de que sus amigos le insisten en que ya tiene una edad para sentar la cabeza, se resiente a dar el paso, aunque haya encontrado a la mujer adecuada. El caos de su vida personal contrasta con lo bien estructurada que se desarrolla su vida profesional. De la misma manera que a Martín, se presenta a Jota (Antonio Garrido), el encargado de la caracterización en *Los Simuladores* (Cuatro, 2006), uno de los cuatro miembros de esta peculiar banda que se dedica a resolver los problemas de cualquier tipo que tengan sus clientes (rupturas sentimentales, despidos, extorsiones por

deudas, etc). Jota es un gran profesional de su trabajo, pero también un seductor empedernido.

Estos personajes visten de manera informal, manteniendo el aspecto descuidado que tenían en su adolescencia. Vaqueros, camisetas con mensajes divertidos, deportivas o sudaderas son elementos que predominan en el vestuario en su día a día, dejando el uniforme o la indumentaria más formal para su puesto de trabajo. La comodidad y el pasotismo de su personalidad también se refleja en su imagen.

En gran parte de las ocasiones, el personaje femenino de la *Mujer independiente* tiene que enfrentarse a hombres que encajan con el perfil de *Hombre no comprometido*, lo que aumenta su frustración si tienen por objetivo mantener una relación seria y conseguir formar algún día una familia. A los *Hombres no comprometidos* precisamente les atemoriza cualquier relación con una mujer que implique vivir juntos o casarse. En *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007), Gabi (Xulio Abonjo) lleva varios años de relación con Elena, pero es reticente a que se independicen juntos, lo que les obliga a tener que verse como dos adolescentes y ella ya está cansada de la situación. Gabi se plantea incluso dejar a su novia antes de comprometerse más en la relación.

Por su carácter, este perfil de personaje no se toma en serio su futuro, antepone el vivir su día a día y disfrutar de sus encuentros con sus amigos, la fiesta y la juerga, como el modelo anterior de *joven inmaduro*. Jacobo (Félix Gómez), el hijo de la familia Orozco en *Herederos* (TVE, 2007) vive bajo la presión familiar de seguir con la tradición y al igual que su padre, ser torero. El joven prefiere dedicarse a salir hasta altas horas de la madrugada, convirtiéndose en un alcohólico y drogadicto, e intercambiar conquistas sexuales, antes de tomar la alternativa. Lo mismo le ocurre a Tom (Daniel Freire), el dueño de la taberna del pueblo donde trabaja el *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009). Este antiguo roquero argentino decidió dejar los escenarios y estabilizarse en el pueblo ya

pasada la década de los 40, con su propio negocio. Sin embargo, sigue haciendo su vida de crápula y de desfase, sin reconocer que ya no está en condiciones de seguir el ritmo que tenía cuando era más joven. La llegada de un diagnóstico médico grave, como es el cáncer, le hará replantearse el ritmo de vida que lleva.

En definitiva, este perfil de *Hombre no comprometido* manifiesta como rasgo definitorio su inmadurez, en diferentes aspectos de su vida, y en especial en las relaciones sentimentales y sexuales. A lo largo de los capítulos, este personaje, que se aferra tanto a su vida sin responsabilidades en la que se encuentra cómodamente instalado, se verá obligado a tomar decisiones trascendentes o a afrontar problemas que no tenía previstos, lo que le permitirá evolucionar como persona hacia una adultez en todos los aspectos de su vida que había procrastinado hasta entonces. Se plantea todo lo que hasta entonces habían rechazado: formar una familia, cambiar de trabajo, retomar sus estudios o disfrutar de tener una pareja estable.

C) *Hombre idealista y trabajador*

Pero no todos los jóvenes treintañeros que aparecen reflejados en esta etapa y que aún no se han convertido en *Padres de familia* son inmaduros. El personaje y compañero por el que suspiran las *Mujeres independientes* es un hombre que asume sus responsabilidades -aunque siente miedo-, se manifiesta trabajador, que lucha por aquello que considera justo, con valores éticos. No se rinde, aunque los objetivos que persiga no resultan fáciles por su entorno vital.

A diferencia del *Hombre no comprometido*, este perfil masculino con el que comparte generación, muestra preocupación por su aspecto físico, no solo en su indumentaria, sino que también cuida de su alimentación, practica deporte e intenta llevar una vida ordenada. Su vida profesional muchas veces llega a su vida privada y la ropa

formal está presente también en sus planes de ocio. Siempre se muestra pulcro y correcto ante la imagen que proyecta.

El *Hombre idealista y trabajador* cuenta con una formación superior, en ocasiones universitaria, producto de su esfuerzo personal. Pelea y lucha constantemente por hacer cada vez mejor su trabajo y con él ayudar a las personas que le rodean. Suelen gozar de profesiones cualificadas como inspectores de policía, abogados o empresarios, y aceptan con normalidad tener compañeras compartiendo espacio de trabajo, reconociendo su cometido desde la igualdad. Son idealistas en tanto en cuanto su máxima es conseguir un mundo cada vez más justo a través de sus acciones y su trabajo, defendiendo a los más débiles de los abusos y atropellos que puedan soportar.

En *Al filo de la ley* (TVE, 2005), donde la historia se centra en un bufete de abogados y en los casos de plena actualidad para la sociedad del momento, uno de sus protagonistas encaja en este perfil masculino. Álex (Leonardo Sbaraglia) trabaja en el despacho gracias a que lo dirige un viejo amigo de su padre, lo que no desmerece su profesionalidad, puesto que es uno de los letrados más capaces. A pesar de tener que enfrentarse al sistema judicial, Álex no duda en hacerlo si considera que se ha cometido una injusticia, como cuando defiende a un inocente acusado de violación sin pruebas. El joven tiene una relación sentimental sólida con una de sus compañeras en el trabajo, Patricia, sin embargo, duda de sus sentimientos cuando aparece una compañera de la facultad de la que estuvo enamorado. Un perfil similar muestra el inspector de policía Diego Torres (Armando del Río), de *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008). Es un profesional disciplinado y metódico en su lucha contra el crimen, y, emocionalmente, no puede evitar vincularse con las víctimas y perder la racionalidad de la que hace gala a la hora de hacer justicia en su nombre.

Los sueños del *Hombre idealista y trabajador* no solo son profesionales, sino también personales. Este perfil masculino desea encontrar una pareja estable, formar una familia, o proteger y cuidar a la que tiene, y prosperar en su profesión por su valía y esfuerzo. Su realización como persona en estos aspectos transcendentales no siempre es fácil, y el camino está lleno de obstáculos en forma de amores no correspondidos, trabas entre compañeros que minusvaloran su trabajo o dificultades económicas. Alfredo (Álex O'Dogherty) es el bonachón policía local de San Martín del Sella, el pueblo de *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009), el cual conoce toda la normativa y las leyes y siempre está dispuesto a cumplirlas fielmente, tal y como hacía su padre antes que él. Su bondad, en ocasiones inocencia, es aprovechada por el resto en su beneficio. Deseando encontrar una compañera con la que hacer realidad su anhelo de formar una familia, se enamora de una joven recién llegada al pueblo como bibliotecaria que resulta ser una presidiaria que se une a él para pasar desapercibida. Por su entrega y sufrimientos, dentro de la comedia, el personaje de Alfredo consigue arrancar la compasión tanto del resto de vecinos como de los espectadores.

El anteponer las necesidades de los demás, por encima de las suyas propias, es una máxima que diferencia al *Hombre idealista y trabajador* del *Hombre no comprometido* que se ha analizado anteriormente. No son egoístas y a veces eso les pasa factura en su felicidad personal, porque son manipulados por quienes más quieren. Oscar (Alfonso Lara) en *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007), miembro de una de las parejas protagonistas de la ficción, es un empresario que trabaja durante muchas horas al día para poder mantener los deseos y caprichos de su mujer Verónica, que encaja en el perfil de *Mujer aspiracional*, como se ha comentado. Oscar antepone los gustos de su mujer, como los lujos o el deporte, a sus propias preferencias, con la finalidad de hacerla feliz, soñando con la idea de así convencerla algún día de ser padres.

Este tipo de personaje se preocupa, como ya se ha visto, por los que más quiere y lucha por conseguir sus sueños, pero eso no significa que siempre lo consiga. Algunos proceden de entornos humildes en donde es complicado salir adelante. En *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008), el hermano de la protagonista, Jesús (Javier Collado) es un joven que se ha quedado en paro por los despidos masivos de la fábrica donde trabaja, lo que le genera gran frustración, porque ya no puede ayudar económicamente a su madre. Deseando conseguir algunos ingresos económicos, acaba sumergido en las carreras ilegales de coches. Acaba siendo asesinado al ayudar a su hermana a salir del mundo de drogas y del crimen. Jesús, otro personaje luchador, sueña con formar una familia junto a su novia, tener un trabajo estable y hacer más fácil la vida a los que más quiere, pero los deseos no siempre se cumplen.

La proliferación de perfiles protagonistas masculinos que han rebasado los 30 años y aún no son padres de familia es común ya en estos años en las series de ficción y reflejan la realidad del momento. Cada vez los jóvenes abandonan tarde el hogar familiar y alcanzan la paternidad con más edad, porque anteponen antes otras preferencias vitales o la estabilidad laboral y económica, frente a generaciones anteriores⁴⁶. En estos casos, a diferencia de la mujer, ese deseo de paternidad no se apacigua por motivos de desarrollo personal, sino más bien por estabilidad emocional o financiera. La conciliación laboral que se espera entre trabajo y familia en el caso femenino no se plantea.

D) *Padre de familia ejemplar / Padre de familia vulgar*

Un rol permanente a lo largo de las diferentes etapas marcadas en las series de ficción es el del *Padre de familia*, aunque su presencia es cada vez menor. En las series

⁴⁶ En 1990, por ejemplo, la maternidad se alcanzaba en la mayor parte de los casos en torno a los 26 y 30 años, con un 51,8%, seguida de los 21 y 25 años con un 42,46%. En 2003, con el inicio de esta etapa en estudio, sigue siendo mayoritaria la edad para tener un primer hijo entre los 26 y 30 años con un 50,4%, pero seguida de los 31 a 35 años con un 42,68% (Zuil, 2017).

protagonizadas por una familia, o con un peso importante en la historia, el progenitor encaja en el mismo perfil de buen padre, preocupado por su familia y amigos, que quiere y trata bien a su esposa, trabajador, responsable. En este periodo, el rol tradicional se mantuvo, pero con una pequeña vertiente en dos modelos que se pueden categorizar como *Padre de familia ejemplar* y *Padre de familia vulgar*. Se demostró que el padre de familia no siempre se convierte en un ejemplo en todos los aspectos de su vida, como había sucedido hasta entonces.

El *Padre de familia ejemplar o vulgar* se sitúa entre los 35 y 50 años y está casado o separado, lo que no impide que se preocupe por la educación y el cuidado de sus hijos. Es un hombre que trabaja fuera de casa, en una gran variedad de trabajos posibles, mayor o menormente cualificados, y entiende con naturalidad que su mujer no asuma el rol de ama de casa y cuidadora en exclusiva de los hijos en común. En la unidad familiar se rompe, en esta etapa, el esquema de que solo el padre es quien trabaja fuera de casa y mantiene al resto de miembros, algo que se visualiza en todas las series de ficción que se emiten.

Los progenitores ejemplares han realizado estudios superiores y una profesión estable (policía, profesor...). Se preocupan por su imagen y su vestuario suele tender a elementos clásicos y formales, tanto en su trabajo como en su vida privada. Cabe citar como ejemplo a Juan Cuesta (José Luis Gil), presidente de la comunidad de Desengaño 21 en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003) y cabeza de familia del 2ºA. Juan es profesor de Primaria y aunque intenta poner cierta cordura tanto en la comunidad de propietarios como en su hogar, no siempre lo consigue. Está casado con Paloma, mujer de perfil *aspiracional*, y tiene dos hijos, un niño muy precoz para su edad y una adolescente bastante rebelde, que ignoran muchas de las riñas y consejos de su padre.

En *Los misterios de Laura* (TVE, 2009), Jacobo (Fernando Guillén Cuervo), el ex marido de la protagonista y padre de sus hijos, a pesar de que su trabajo como Comisario le roba mucho tiempo, se desvive por la educación y cuidado de los pequeños traviesos. Aunque ya no vive en el domicilio familiar, está bastante presente y ayuda a Laura en el cuidado de los niños. Lo mismo le ocurre a Mario (Antonio Garrido) en *Los Protegidos* (Antena 3, 2010), un padre cuya vida gira en torno al bienestar de su hijo tras la muerte de su esposa. Mario trabaja como funcionario y deja su vida atrás con su pequeño para protegerlo de quienes quieren hacerle daño por sus poderes telequinéticos, mientras lo educa en valores de amistad, humanidad y coraje.

La idea tradicional sobre “lo que es y debe ser un hombre” en los últimos años se ha ido diversificando dando lugar a una pluralidad de significados, como ya se ha visto, posibilitando un nuevo modelo de hombre conciliador, buen padre y alejado de ideas machistas y anticuadas sobre la figura de la mujer una vez que ésta ha dado el salto fuera del hogar. La idea de que la masculinidad estaba ligada con la virilidad y la antítesis a todos los comportamientos femeninos (sensibilidad, amor, preocupación por la imagen...) era la dominante en el pasado, pero siguió estando presente y conviviendo con los nuevos modelos de hombre (Fernández Llebrez, 2004), también en la ficción.

Durante estos años, en algunas de las comedias, se destaca una tendencia hacia un humor más zafio y vulgar, situando a los protagonistas en entornos más humildes y cuya incultura en aspectos generales de la vida se convierte en un recurso cómico repetido por mostrarse de manera exagerada. Las familias protagonistas de este tipo de ficciones tienen como cabeza visible a un *Padre de familia vulgar* cuyas torpezas y tropiezos provocan más de una carcajada al espectador. Los progenitores de este modelo no finalizaron sus estudios, porque las necesidades de su entorno así lo exigieron. Siempre aspiran a dar a sus hijos una vida mejor de la que ellos tuvieron. Aun así, los conflictos con sus hijos se

presentan como constantes por la visión más conservadora y tradicional del padre en temas como la sexualidad, los estudios o el futuro profesional.

Entre los ejemplos más claros figura Diego (Antonio Resines), el padre de *Los Serrano* (Telecinco, 2003). Regenta una taberna en un barrio obrero de Madrid ficticio. Proviene de una familia modesta de pueblo que emigró a la ciudad. Se hizo cargo del negocio familiar y no terminó los estudios básicos. Diego, tras quedar viudo y tener tres hijos, se reencuentra con un amor de juventud, Lucía, con la que a priori comparte poco salvo el amor. Sufre un gran complejo de inferioridad por sus carencias intelectuales y lucha constantemente por superarse. Asimismo, los métodos para educar a sus hijos, que tienen entre 10 y 18 años, resultan muy toscos, producto de la educación recibida, lo que desencadena numerosas situaciones de humor en la ficción. La misma relación conflictiva con su hija adolescente Sofía tiene Diego (Willy Toledo) en *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007). A pesar de haberse separado de su madre, intenta estar pendiente de sus preocupaciones, pero la sexualidad de su hija despierta su rabia y su preocupación por su afán de protección.

Otro ejemplo de *Padre de familia vulgar* aparece en *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004) en la figura de Mariano (Juanjo Cucalón). Éste, originario de un barrio obrero de Madrid y frutero, ve cómo cambia su vida cuando su hija se convierte en cantante famosa y pasa a ser rico y vivir en una urbanización de lujo. A pesar de que ha cambiado su poder adquisitivo, Mariano mantiene sus costumbres ordinarias de siempre y no se adapta a su nueva vida. Sus hábitos y formas de hablar no son ejemplarizantes para sus hijos y, en más de una ocasión, generan algún conflicto con sus vecinos.

La figura del *Padre de familia* ha evolucionado en estos años, como se ha explicado, y en las ficciones de estos años se ofrece una visión diferente a la que se había visto en ficciones anteriores, en la que no siempre los padres son perfectos y en su

imperfección radica la humanidad y verosimilitud de los personajes, a pesar de la exageración. En los nuevos tiempos han surgido a su vez nuevos modelos y formatos de familia y con ellos nuevos tipos de padres y madres (Lacalle e Hidalgo-Martí, 2016).

E) *Hombre de acción*

Al igual que en la etapa anterior, en algunas series de ficción, en las que el género principal es la acción y el suspense el personaje principal protagonista masculino cumple el perfil de héroe de la trama. Aparecen como hombres de una gran valentía, osados, sin miedo a las posibles consecuencias que acarrea enfrentarse a un enemigo fuerte y poderoso. Su motivación principal se centra en hacer justicia y proteger a otras personas más débiles. El héroe cuenta con habilidades especiales, resultado de un aprendizaje y formación previa exhaustiva y también con una trayectoria y experiencia profesional que le facilita su labor.

Por su carácter, son personas solitarias, sin pareja o familia, puesto que prefieren no comprometerse en relaciones sentimentales estables. Su meta vital la constituye el auxilio y la ayuda a otras personas, por encima de su bien propio. Se sienten cómodos ejerciendo una profesión en la que cumplen una función social de protección. Este personaje, de entre 30 y 50 años, se encuentra en buena condición física y se preocupa por su aspecto. Es elegante, bien con traje o bien con una ropa de *sport*, dando importancia a la primera impresión que puede causar. Ha cursado estudios superiores y ejerce una profesión que le obliga a ser astuto, inteligente y sagaz.

En el drama policiaco *Génesis, en la mente del asesino* (Cuatro, 2006), el jefe de la brigada, Mateo (Pep Munné) es un policía disciplinado y con coraje que entra en el perfil de este tipo de personaje con aspiraciones heroicas. Mateo, a pesar de su inexperiencia en estas lides, inicia una relación sentimental con una joven que, para su

desgracia, finalmente será víctima de uno de los villanos de la serie. Su arrojo y falta de miedo a la hora de enfrentarse a sus enemigos provoca a los *Hombres de acción*, consecuencias personales que remarcan también su carácter solitario.

Daniel (Daniel Freire), el compañero periodista de Natalia Nadal en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005) ejerce de reportero. No duda en engañar, manipular y hacer lo que sea necesario para conseguir descubrir la verdad: qué ocultan las personas que trabajan en los Laboratorios Acosta, sobre la causa de la muerte del marido de su amiga. En el fondo, Daniel está enamorado de ella y nunca ha podido olvidarla. Así se presenta la razón de su incapacidad para mantener una relación estable o comprometerse con otra mujer.

Al *Hombre de acción* principalmente se le conoce en la ficción por su trabajo y su labor. Sus relaciones sociales se circunscriben a sus compañeros y con las personas con las que tiene que interactuar para lograr su objetivo. Su esfera personal, como ya se ha comentado, apenas es mencionada o no se tiene en cuenta, porque no es relevante ni para el personaje, ni para describirlo, ni para la propia trama. En *Los Simuladores* (Cuatro, 2006), varios de los miembros del equipo que componen el grupo especial de “arregladores de problemas” pertenecen a esta tipología de personaje. De Santos (Federico D'Elía), León (César Vea) y Medina (Bruno Lastra), no se muestra ningún rasgo de vida privada, únicamente su trabajo en la resolución de los casos y su profesionalidad en su cometido. Junto con ellos, el equipo se complementa con Jota, que se ha clasificado en el perfil de *Hombre no comprometido*, porque es al único que, en alguna ocasión, muestra cierto interés sentimental por alguna mujer, pero sin un compromiso mayor que el de la conquista esporádica.

El personaje de *Hombre de acción* es menos importante en esta etapa de ficción televisiva que en la anterior. La principal razón es que las series profesionales, que tanto

abundaron en el periodo entre 1995 y 2002, decaen en estos años en beneficio de la comedia o el drama histórico. Este tipo de perfiles, alejados del día a día del espectador, salvo en entornos profesionales muy específicos, se localizan también en alguna serie de suspense, de acción, pero especialmente en las de aventuras y drama histórico, en donde los hombres protagonistas están inspirados en figuras históricas o viven hazañas y acontecimientos épicos y heroicos.

F) *Hombre villano*

Este perfil de personaje resulta también redundante en este periodo en la ficción. Ya se ha comprobado que, en estos años, la figura del “malvado” de la historia la encarnan también personajes femeninos, sin embargo, los villanos hombres siguen siendo mayoría en las series de televisión. El enemigo poderoso se mantiene muy vinculada al género masculino o, al menos, a los valores que suelen acompañar a la construcción de personajes tradicional de este género: violencia, machismo, tradicionalismo, despotismo, etcétera. La edad, formación académica o profesión no es un elemento que defina a este tipo de personaje, mientras que su personalidad y su carácter sí.

Se trata de un protagonista masculino que goza de cierto estatus cultural, social y/o económico y busca y pretende mantenerlo por encima de cualquier consideración. Desprecia y se enfrenta a cualquier persona que pueda ponerse en su camino o romper su equilibrio y objetivos vitales. Se comportan como ególatras, presuntuosos y también vanidosos. Consideran que su esfera vital se limita a ciertos privilegiados y le cuesta relacionarse con gente que, a su juicio, no está a su altura. Muestran interés por su aspecto físico, puesto que su trabajo y posición social les obligan a cuidar su imagen. En *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), como ya se ha comentado, el argumento fundamental es choque de convivencia entre dos familias de diferente clase social en un ambiente de

lujo. En contraste con el *Padre de familia vulgar* que es el patriarca de los Sánchez, se encuentra Ernesto Sandoval (Francis Lorenzo), un cirujano plástico que se burla de sus vecinos, maldice cada una de sus ocurrencias y maniobra para que les vayan mal las cosas y tengan que volver a vivir al barrio humilde del que procedían. Este personaje, abordado desde la comedia, está representado de una manera exagerada, con un gran histrionismo y esnobismo frente a la zafiedad de la otra familia.

Desde el mismo punto de vista, el protagonista de *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009), el personaje que da nombre a la serie, podría ser un personaje odioso para la audiencia por su carácter y comportamiento con el resto de vecinos del pueblo en el que vive y ejerce la medicina. Sin embargo, a pesar de ser un protagonista egocéntrico, déspota y huraño, sus reacciones conforman uno de los motores de la comedia. El hecho de ser llevado al límite, por diversas situaciones cotidianas con el resto de personajes, muestra a su vez la vulnerabilidad que posee como persona. Mateo es solitario, le resulta difícil relacionarse socialmente y vive para y por su profesión, donde es una eminencia, y no tolera perder el tiempo en cuestiones banales. Esa carencia de desarrollo social desencadena su carácter arisco.

Mientras que, en la comedia, la maldad de los personajes es exagerada y genera en ocasiones ternura en el espectador. En el drama, el suspense o las series de acción, el *Hombre villano* provoca la reacción contraria: odio y rechazo. Dos series protagonizadas por una saga familiar, como *Motivos Personales* (Telecinco, 2005) y *Herederos* (TVE, 2007), incluyen personajes considerados buenos y sufridores, pero también miembros malvados y sin escrúpulos. En la primera ficción, uno de los hijos del clan Acosta, Pablo (Pedro Casablanc), engaña y manipula a su propio padre para hacerse con el control de los Laboratorios farmacéuticos y maltrata física y psicológicamente a su mujer, Berta,

mientras le es infiel. Por su parte, en *Herederos*, la matriarca Carmen Orozco encuentra un rival a su altura en Bernardo (Ginés García Millán), su cuñado.

Pero, sin lugar a dudas, el caso más sorprendente es el de *El Duque* (Miguel Ángel Silvestre). El protagonista masculino de *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008) responde a todos los clichés de personaje malvado, sin embargo, sus matices y contradicciones interiores, y la historia de amor imposible que vive con Catalina, le convirtió en un *sex symbol* con una legión de fans durante los años que la ficción estuvo en antena. *El Duque* provenía de un barrio humilde de una gran ciudad, y para intentar escapar de su entorno y prosperar, puso su astucia al servicio de la droga, convirtiéndose en un poderoso narcotraficante. Perseguido por la policía debido a sus negocios mientras lucha por mantener su imperio, no duda cuando tiene que mandar asesinar a alguien que le ha fallado o contratar a una legión de jóvenes prostitutas, con las que él mismo tiene relaciones. Cuando aparece Catalina en su vida, aflora un fondo diferente de *El Duque*, algo más humano y sentimental, siendo tierno y cariñoso con su novia, pero manteniendo su comportamiento violento en los negocios. “Así, la representación de los agresores como personajes atractivos y valientes que, incluso en muchas ocasiones adopta el rol de protagonista bondadoso, puede motivar enormemente a los espectadores a seguir sus actuaciones para llegar a ser tan carismáticos como ellos en la vida real” (González Fernández, 2012:945)

El *Hombre villano* durante estos años en la ficción, abandona el cliché tradicional y, de una manera novedosa, aparece en la comedia. Su personalidad se transforma en un recurso humorístico su personalidad, restando gravedad a sus acciones. Curiosamente se convierte también en un ideal romántico y atormentado. Los malvados ya no son personajes malos *per se*, sino que presentan también un punto humano y vulnerable que

facilita que, en ocasiones, la audiencia comprenda, e incluso justifique, su comportamiento y actitud, ayudando así a construir una trama más verosímil.

G) *Hombre conservador*

Otro de los perfiles que se mantiene en las series de ficción españolas en este tercer periodo es el de *Hombre conservador*. Este tipo de personaje masculino hace referencia a personajes con un carácter conservador, que tienen una imagen de la sociedad y de la familia anticuada y que además se consideran salvaguardas de los valores tradicionales de la sociedad. Este tipo de personaje no se relaciona con una determinada edad biológica, puesto que en las series de ficción analizadas existen hombres maduros como jóvenes treintañeros que piensan de la misma manera.

Para el *Hombre conservador*, lo más importante es su familia y sus amistades. Suelen ser personas que han crecido en un ambiente tradicional y han recibido una educación en esos valores muy estricta que ha marcado su personalidad una vez alcanzada la vida adulta. En su rectitud moral, conceden importancia a su aspecto físico, intentando ir siempre pulcros y bien vestidos, pero también a la imagen que la sociedad se forma de ellos, que ha de ser impoluta, aunque sea una fachada para ocultar los mismos problemas e incorrecciones que el resto de personas a las que vapulean. Juzgan a las personas que le rodean y les exigen el mismo comportamiento e integridad que se aplican ellos mismos, especialmente si se trata de su familia o amistades que valoran en demasía. Esa integridad de la que hacen gala, sin embargo, se evidencia muchas veces como pura hipocresía.

Gonzalo (Emilio Gutiérrez Caba), el director del bufete de abogados de *Al filo de la ley* (TVE, 2005), al inicio de la ficción, vive con cierto desasosiego el divorcio de su mujer y le cuesta enderezar su vida personal, buscar una casa y tener que encargarse de ciertas tareas de las que hasta entonces no se había preocupado. Mientras tanto, los pocos

momentos que pasa con su hija adolescente le desconciertan, porque no consigue comprenderla ni empatizar con ella. En el último capítulo, Alex, compañero del bufete e hijo de un antiguo socio fundador junto con Gonzalo de la firma, descubre que ambos entraron en el juego de la corrupción empresarial y política. Al ser interpelado por su empleado, Gonzalo no se siente culpable porque entiende que aquellas acciones fueron necesarias para poder mantener la empresa. Así, la imagen de abogado intachable se desmorona entre sus trabajadores.

Dentro de sus valores defienden la tradición familiar: la unión de un hombre y una mujer, con el compromiso previo y la posterior convivencia y formación de una familia. Así es Borja (Borja Elgea), joven abogado y eterno y respetuoso novio de Veva, un chico formal e inteligente, que aspira a pedirle matrimonio y que se convierta en la madre de sus hijos. Cuando Veva se enamora de Paco, se da cuenta de la relación aburrida que mantenía con Borja y que realmente no le hacía feliz. A pesar de todo, el joven está dispuesto a conquistarla de nuevo y perdonar su infidelidad. Para él es muy importante emparentarse con una buena familia y seguir con el plan vital que se había trazado.

Entre los aspectos fundamentales de su vida, se encuentran: la religión, la política, la cultura y las artes o los toros. Rafael (Helio Pedregal), el patriarca de la familia Orozco en *Herederos* (TVE, 2007), es un torero de prestigio dentro del espectáculo y la crónica social. Sin embargo, cuenta con una vida familiar aislada y rota: la relación con su esposa es nula y con sus hijos de incompreensión. Su única ilusión es la oculta relación sentimental que mantiene con su cuñada Julia. Por ella cambia y abandona algunas de sus ideas que le impiden vivir su amor con plenitud. Inicia una nueva vida, en la que busca el acercamiento a sus hijos, y a sus amigos e intentar separarse de su mujer.

El *Hombre conservador* es un tipo de personaje siempre presente en la ficción porque, en su contraposición a otros más progresistas, como el *Hombre idealista* o

trabajador, visibiliza las nuevas tendencias y cambios sociales. Se pone énfasis en mostrar su miedo al cambio, pero cuando éste finalmente llega es liberador y menos horrible de como se había planteado en un principio.

Existe durante este periodo un cambio en los personajes dominantes en las series de ficción. Se ha producido una preponderancia hacia protagonistas más histriónicos, exagerados y emocionales. En la ficción española se tiende a recurrir a estereotipos con comportamientos y actitudes previsibles y manidas que se adaptan según los otros personajes con los que interactúan. Si en la anterior etapa los rasgos que destacaban eran la llegada de la mujer al mundo profesional y en el caso del hombre la tendencia hacia una figura más abierta y conciliadora a nivel familiar, en esta se mantienen y éstos se enfrentan con otros personajes que tienden al exceso y con un rol tradicionalista. Esto provoca por un lado, la redención de los personajes histriónicos que se imbuyen de las ideas más abiertas y progresistas de los actualizados, pero por otro, también, la puesta en valor para la audiencia de algunos aspectos tradicionales que se pueden considerar normales frente a los cambios sociales que se impulsan desde la realidad.

Esto se aprecia especialmente en la comedia de éxito como *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), *Los Serrano* (Telecinco, 2003) o *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004). En ellas se enfrentan personajes como la *Madre trabajadora* con el *Padre de familia vulgar* (Lucía y Diego en *Los Serrano*); el *Padre de familia ejemplar* y la *Madre aspiracional* (Juan y Paloma en *Aquí no hay quien viva*); o incluso dentro del mismo género, el *Hombre villano* y el *Padre de familia vulgar* (Ernesto y Mariano en *Mis adorables vecinos*) y la *Madre trabajadora* con la *Mujer aspiracional* (Claudia y Loli en *Mis adorables vecinos*).

5.4. Las estructuras de las tramas, el género como diferenciación

Las series de ficción de este periodo, debido a la larga duración de los capítulos, la complejidad de las historias y la presencia de múltiples personajes, ofrecieron en su mayoría dos o más líneas narrativas. Esta tendencia de la ficción en España ya se había iniciado en la etapa anterior. Estas tramas fueron lineales o autoconclusivas o una mezcla de ambas, dependiendo del género y la temática de las ficciones,

En las series de *dramedia* o comedia familiar con varios personajes, se desarrollan varias tramas que se inician y finalizan en cada episodio. Pueden contar a su vez con alguna trama secundaria lineal permanente, como una posible atracción amorosa entre algunos personajes, que se resuelve al finalizar la temporada. En las comedias de este tipo, las relaciones entre los personajes se establecen a diferentes niveles: por amistad, vecindad, vinculación familiar, pareja, por edad o por sexo. En un mismo capítulo puede desarrollarse más de una aventura en la que el comportamiento de sus protagonistas genera comicidad. Así, por ejemplo, en el episodio 4 de la primera temporada de *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003) titulado “Érase un rumor”, las tramas que se interpretan son tres autoconclusivas:

- Trama 1 (autoconclusiva): La pareja joven del 3ºA formada por Lucía y Roberto puede verse afectada porque una ex novia de él, Nuria, se instala en la casa de enfrente. Nuria quiere que Lucía sepa que, cuando inició su relación con Roberto, éste aún estaba con ella. Nuria pone en aprietos más de una vez a Roberto. Finalmente, Lucía lo descubre, pero no le da mayor importancia, porque ella también tenía una relación sentimental cuando conoció a Roberto.

- Trama 2 (autoconclusiva): En el 1º B vive la pareja gay formada por Fernando y Mauri, quienes, por deseo del primero, mantienen oculta su homosexualidad. En el capítulo Fernando recibe la visita de sus padres y solicita

a Alicia, otra vecina, que se haga pasar por su pareja sentimental. Finalmente, el padre descubre a Fernando y a Mauri besándose y confiesa a su hijo que el mismo lleva una doble vida como transformista.

- Trama 3 (autoconclusiva): Concha, que vive en el 2ºB y es la casera de las amigas que comparten piso en el 3ºB, Alicia y Belén. Por una confusión, difunde que ambas son prostitutas. El resto de vecinos se alían entre ellos para descubrir si finalmente es así para echarlas del edificio. El rumor finalmente se confirma que es falso.

- Trama 4 (lineal): La tensión sexual y sentimental entre el portero del edificio, Emilio, y Belén, que se desarrolla con varias idas y venidas a lo largo de la temporada.

Otras series con estas estructuras son *Los Serrano* (Telecinco, 2003), *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009) y *Los protegidos* (Antena 3, 2010). Esta estructura es la que definía Vilches (1984) como *Esquema fijo con variación de tema* porque lo que varía de un capítulo a otros son las aventuras autoconclusivas de los personajes. La única con una trama transversal fuerte sería *Los protegidos* dentro de la investigación que hace la familia sobre los miembros desaparecidos y la organización que los ha raptado.

Las tramas principales de las ficciones profesionales se centran más en el trabajo de los personajes y, por lo tanto, en los casos que tienen que resolver. Estas tramas son también autoconclusivas. En estas ficciones tiene mayor peso e importancia las historias de cada capítulo y, de manera secundaria, se desarrolla una trama lineal como una relación sentimental. Dependiendo del número de personajes relevantes que compongan el equipo principal de la ficción, en un mismo capítulo puede haber una trama o más

autoconclusivas. Así, por ejemplo, en *Al filo de la ley* (TVE, 2005), cada episodio cuenta con dos tramas paralelas, con principio y fin, que son los procesos judiciales que deben defender y estudiar a su vez los cuatro abogados del bufete por parejas, quienes van rotando a lo largo de los episodios teniendo que trabajar con un compañero diferente cada vez. Como trama secundaria, a lo largo de la temporada, se traza el triángulo amoroso que forma Alex con su novia Patricia y su ex pareja Elena. Sin embargo, en *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009), la policía protagonista solo investiga un único caso en cada episodio, siendo la trama principal de todo el capítulo, mientras que de manera continua se muestran los altibajos en la relación con su ex marido y padre de sus hijos. Esta estructura es la de *Esquema fijo con variación de personaje*, porque lo que cambian son los personajes secundarios que protagonizan los casos autoconclusivos que resuelven los personajes (Vilches, 1984).

En las series donde el suspense y la intriga son sus principales señas de identidad, el espectador encuentra una trama principal y varias secundarias, pero todas son lineales, desarrollándose a lo largo de todos los capítulos de la temporada o incluso continuando en una siguiente temporada. Es el serial que definen Vilches (1984) y Buonanno (2008), con personajes fijos con un arco narrativo a lo largo de los diferentes capítulos y escenas que mantienen el suspense al final de cada episodio. Durante esta etapa, la principal ficción de misterio y que abrió el camino para las siguientes, fue *Motivos Personales* (Telecinco, 2005), cuyas principales tramas eran:

- Trama 1 (lineal): Natalia Nadal, periodista, decide investigar los Laboratorios Acosta, donde trabajaba su marido, acusado, antes de morir, de un asesinato cometido allí. Él aseguraba ser inocente. La protagonista, con ayuda de compañeros de profesión y trabajadores de los laboratorios, busca demostrar que

a su marido le tendieron una trampa, que no era culpable y que no se suicidó, sino que le asesinaron.

- Trama 2 (lineal): la relación de Berta con su marido maltratador y su historia de amor con el amigo de su hijo, Nacho.
- Trama 3 (lineal): la homosexualidad no confesada del hijo de Berta, Jaime.
- Trama 4 (lineal): en la familia Acosta, la llegada de uno de los hijos que hacía mucho tiempo que no tenía relación con la familia, Fernando, y que supone el comienzo para la revelación de varios secretos familiares.

En las series dramáticas familiares, en las que la historia se centra en varios personajes que atraviesan por diferentes obstáculos en su vida, presenta -igual que las ficciones de suspense-, varias tramas lineales a lo largo de los capítulos. Cada línea argumental está protagonizada por un personaje diferente y todos participan en las de todos como secundarios. Estas tramas lineales están alimentadas a su vez por subtramas que pueden durar uno o varios capítulos, pero que incrementan o ayudan a paliar el problema principal, como estrategia para alargar la historia. Al igual que en el anterior caso, las series dramáticas de este tipo también son seriales porque los personajes evolucionan por las vicisitudes vitales por las que atraviesan. En *Herederos* (TVE, 2007), cada uno de los miembros de la familia Orozco tiene sus propias tramas:

- Trama 1 (lineal): la relación sentimental de amantes que tenían Rafael y Julia, que son cuñados, se descubre. Mientras ambos buscan estar juntos de manera pública, sus respectivos esposos se oponen. A su vez éstos, Carmen y Bernardo, enemigos irreconciliables, pretenden acaparar el mayor patrimonio posible de la familia y acabar con su rival.

- Trama 2 (lineal): Jacobo, el hijo, vive una vida disoluta con la que pretende camuflar una escondida bisexualidad que le atormenta. Mientras pospone tomar la alternativa como torero y casarse con su eterna prometida, se enamora de una joven humilde que le cambia la vida y le hace feliz, pero que no es aceptada por su madre.

- Trama 3 (lineal): Verónica, la hija, es violada y, a lo largo de los diferentes capítulos, intentará recomponerse psicológicamente.

- Trama 4 (lineal): Nino, hijo adoptivo de los guardeses de la finca, sueña con ser torero y peleará por conocer quiénes son realmente sus padres.

Por último, en las series de comedia o drama amorosa en las que la trama principal y más importante es una historia de amor lineal más o menos compleja, al igual que en los dramas familiares, son varios los argumentos lineales a lo largo de los episodios protagonizados por diferentes personajes secundarios, que complican la serie y la diversifican. De nuevo se mantiene la trama de serial, los capítulos deben seguirse en un orden para conocer el motivo que ha llevado a los personajes a la situación en la que se encuentran. Esto ocurre en series como *Paco y Vena* (TVE, 2004), *Cuestión de Sexo* (Cuatro, 2007) o *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008). En la última de ellas, por ejemplo, las historias más importantes son:

- Trama principal (lineal): la historia de amor entre Catalina y *El Duque*.

- Trama secundaria 1 (lineal): La madre de Catalina pretende dedicarse al diseño de ropa.

- Trama secundaria 2 (lineal): la investigación policial llevada a cabo sobre *El Duque*, su negocio de narcotráfico y varias muertes producidas en su entorno.
- Trama secundaria 3 (lineal): el aterrizaje en el mundo de la prostitución de lujo de Jessica y otras amigas de Catalina para salir del barrio humilde en el que viven.
- Trama secundaria 4 (lineal): la búsqueda de trabajo y de dinero de manera honrada del hermano de Catalina que, sin embargo, le lleva a las carreras ilegales de coches.

Dependiendo del género de la ficción, de su tono, de la cantidad de personajes y en definitiva, de la complejidad que se dota a la serie, las líneas argumentales que se plantean, su número y su extensión varían. Las comedias y las series profesionales tienden más a las tramas autoconclusivas en cada capítulo, por lo que el espectador puede ver cada uno de ellos de manera independiente sin seguir un orden, porque apenas le afecta para seguir la historia. Por el contrario, en las series dramáticas y de suspense hay mayor número de tramas lineales. Se exige a la audiencia una mayor fidelización para seguir un orden en el visionado de los episodios.

5.4.1. Esferas de relación flexibles

Este concepto hace referencia a que, en cada ficción, existen personajes que se relacionan más entre sí en las tramas y comparten sus aventuras de manera repetida. Durante estos años, las esferas de relación se pueden encontrar más definidas en las ficciones de comedia y profesionales, en las que dominan las historias capitulares. En estas series los personajes comparten un mismo espacio de trabajo o estudios, y surge

contraposición de caracteres, por edad, por sexo o por ser incluso rivales o aliados en sus objetivos. Por ejemplo, en la comedia *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), las esferas de relación que se pueden encontrar son:

1. Las madres de familia: Loli y Claudia comparten varias tramas juntas en el afán de la primera de integrarse en su nueva clase social y la ayuda que le presta la segunda. Ambas se convierten en amigas y se apoyan mutuamente ante los problemas.

2. Los padres de familia: Ernesto y Mariano tienen una relación de odio mutuo ya que el primero no soporta al segundo y le menosprecia por su baja cultura, y éste siente la misma aversión, pero porque considera que es un egocéntrico y vanidoso. Sus peleas constantes por asuntos triviales conforman tramas autoconclusivas recurrentes. La Esfera de relación 1 y 2 muchas veces también se aglutina en una más grande común.

3. Los hijos adolescentes: los jóvenes de las dos familias protagonistas comparten centro de estudios y círculo de amigos, además de sentir una atracción sentimental.

4. Los hijos pequeños: los más pequeños de la casa acuden también al mismo centro escolar y son compañeros de juegos y travesuras.

En un mismo episodio de *Mis adorables vecinos* puede haber varias tramas autoconclusivas protagonizadas por estas esferas de relación. En el capítulo 14 de la primera temporada habría cuatro líneas argumentales autoconclusivas protagonizadas por estas esferas de relación:

- Trama 1 (autoconclusiva): Loli y Claudia intentan que exista amistad entre sus maridos y compartan la afición que tienen común de ver el fútbol.
- Trama 2 (autoconclusiva): un matrimonio amigo de Loli y Mariano se ha separado y les afecta. La mujer y sus hijos se quedan a dormir en casa de ellos e intentan que se arreglen para volver a vivir solos.
- Trama 3 (autoconclusiva): los hijos adolescentes, Laura y Rafa, están saliendo y mientras ella no esconde su relación, él aún tiene miedo al compromiso público y formal.
- Trama 4 (autoconclusiva): los más pequeños de la casa roban la dentadura nueva a la abuela, generando el caos en la familia y varias situaciones desagradables.

En las series dramáticas familiares y de suspense, en las que como ya se han mencionado, las principales tramas argumentales son lineales, las esferas de relación son más difusas. Realmente, cada trama está protagonizada por un personaje protagonista y para avanzar en ella interactúa con otros personajes tanto principales como secundarios, algunos de los cuales tienen justificada su presencia porque son un elemento pensado para dar sentido a alguna preocupación del principal. El peso de la historia reside en personajes protagonistas dramáticos complejos, bien contruidos y con una importante evolución dramática arropados por secundarios. En *Herederos* (TVE, 2003), por ejemplo, uno de los personajes protagonistas, Jacobo, lucha para aceptar su sexualidad, con una familia además que le atenaza y arrastra a llevar una vida que no quiere. Para incrementar sus problemas, aparece su impuesta y caprichosa novia Rocío (personaje secundario), su fiel amigo Nino (personaje secundario) y su amor apasionado con Cecilia (personaje

secundario). Esta evolución no impide que Jacobo aparezca como personaje secundario en las tramas de sus padres, su hermana o sus amigos.

Las esferas de relación permiten al espectador poder conocer de antemano, tras un primer episodio, los grupos de personajes y el tipo de tramas paralelas que se pueden encontrar en los siguientes capítulos. El hecho de que se desarrollen varias tramas a la vez, constituidas por personajes afines por diversos motivos, puede posicionar al público y decantarse en función a sus preferencias por unas historias u otras según sienta empatía hacia los personajes que las integran.

5.4.2. Reiteración de comienzos

Todas las series de ficción, como ya se ha comentado, incluyen varios tipos de desencadenantes comunes entre sí que tienen lugar al poco de comenzar la historia en el primer capítulo y que sirve para presentar a los personajes y situar su entorno. Casi todos los desencadenantes están relacionados con un cambio en la vida de algunos de los personajes que afectan al resto y suponen el inicio de una nueva etapa, ya sea familiar, laboral o sentimentalmente. A veces se combinan más de unas de estas fórmulas ya establecidas.

De nuevo, la mudanza o el cambio de domicilio de alguno de los personajes protagonistas representa un inicio común en este periodo. En cuatro de las catorce series analizadas es así. En *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003) coincide con la llegada al edificio de los nuevos moradores del 3ºA, una joven pareja que debe adaptarse a las particularidades de la comunidad. En *Mis Adorables Vecinos* (Antena 3, 2004), quienes se mudan son la familia Sánchez a su nueva vivienda de clase alta y ocasionan un terremoto vital en la urbanización con sus costumbres más sencillas.

En *Los Serrano* (Telecinco, 2003), el desencadenante es el matrimonio de Lucía y Diego que supone la unión de sus dos familias y por tanto que pasen a convivir bajo el mismo techo el nuevo matrimonio con los hijos de cada uno. Al igual que en esta serie, en *Los Protegidos* (Antena 3, 2003), el cambio de domicilio de los personajes se produce por otro acontecimiento previo: el secuestro de una niña y el asesinato de una persona que podría saber el motivo. En la ficción de ciencia ficción, unos niños y jóvenes con poderes sobrenaturales son perseguidos por una organización secreta que busca estudiarlos y ponerlos a su servicio. Una de estas niñas es secuestrada y su madre en su búsqueda de la verdad descubre que hay más personas como ella. Para seguir investigando y proteger a otros menores, junto con otro padre con un hijo especial, deciden constituir una falsa familia en un pueblo diferente.

En las series planteadas desde el misterio o suspense, el inicio de la trama siempre gira en torno a algún acontecimiento trágico para alguno de los personajes que genera el interés de la audiencia: un secuestro, un asesinato, un robo, etc. Como se ha mencionado en *Los Protegidos*, uno de los potenciadores de la trama es un secuestro, y en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005), el asesinato de una de las trabajadoras de los Laboratorios Acosta en medio de una fiesta por su aniversario en el que cualquiera de los asistentes puede ser el culpable. La resolución de un enigma complejo resulta clave para enganchar a la audiencia.

Cuando la acción se desarrolla fundamentalmente en un entorno laboral, el inicio va a ser de manera muy común la llegada de un nuevo compañero o persona que se incorpora a ese trabajo. Esa llegada supondrá un cambio importante tanto para quienes tienen que aceptar a su nuevo colega como para quien aterriza porque debe adaptarse a su nuevo ámbito profesional. En *Al filo de la ley* (TVE, 2005), el primer episodio muestra el enfrentamiento en un juicio de un bufete de abogados importante y una joven abogada

independiente, Elena. Al final de ese episodio, el director del bufete decide ficharla en su firma como una letrada más por su excelente profesionalidad. Sus compañeros, entre los que se encuentra su ex novio de la facultad y su actual novia, deberán aprender a trabajar con ella y adaptarse a la nueva situación. Algo parecido ocurre en *Génesis, en la mente del asesino* (Cuatro, 2006). En el primer episodio se incorpora a la brigada un nuevo experto del área de científica que resulta ser el hermano pequeño del jefe, con el que no tenía una relación cercana desde hacía varios años. En la otra ficción policial, pero de comedia, *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009), el nuevo compañero y jefe de la protagonista en la comisaría resulta ser su ex marido y padre de sus hijos, del que se acaba de divorciar. De repente, su vida profesional se verá marcada por su vida personal.

El Doctor Mateo Sancristobal decide dar un cambio radical a su vida y ejercer la medicina en su pueblo natal. En este caso, se aúnan los dos ejemplos hasta ahora vistos de inicio de ficción, la mudanza y la llegada a un nuevo puesto de trabajo. El personaje protagonista realiza los dos cambios a la vez, por ello debe no sólo acostumbrarse a trabajar en un lugar diferente, sino también alternar e integrarse entre los vecinos de la población y aprender a convivir con ellos. Cuando los personajes llegan a un nuevo entorno, los espectadores recorren el mismo camino que el protagonista, descubriendo las particularidades de cada uno, las posibles esferas de relación y las tramas que pueden desencadenarse.

Otro de las transformaciones vitales importantes que dan inicio a la ficción en este periodo se refieren a cuestiones sentimentales: iniciar o poner fin a una relación, casarse, etc. Como ya se ha indicado, en *Los Serrano* (Telecinco, 2003) el inicio de la acción se plantea a raíz de una boda. En *Paco y Veva* (TVE, 2004), la ficción arranca cuando, por accidente, los dos protagonistas se conocen y se enamoran, rompiendo con la vida que habían llevado antes y apostando por un amor que constituye la trama principal de la

ficción a lo largo de los siguientes capítulos. En la ficción de Telecinco protagonizada por Amaia Salamanca, *Sin tetas no hay paraíso* (2008), su historia de amor con *El Duque* da comienzo al inicio de la ficción y es también su motor principal.

Pero los cambios en materia sentimental no siempre están relacionados con inicios felices, también se plantean finales trágicos. En *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007), el protagonista Diego descubre que su mujer tiene una aventura con un compañero de trabajo y, tras intentar perdonarla y reconquistarla, se deberá hacer a la idea de ser de nuevo un hombre soltero. La desesperación de Diego en esta serie, contrasta con la frialdad que afronta Carmen Orozco, la matriarca de *Herederos* (TVE, 2007) cuando conoce que su marido y su hermana son amantes.

Por último, no todas las series en el inicio tienen que contar con un elemento catalizador que desarrolle la trama. Otras, por su estructura capitular, optan por hacer una presentación de personajes sobre la práctica en los primeros minutos del episodio y el espectador puede tener la sensación de que ha irrumpido en un día cualquiera y un caso más, rutinario para los personajes, como en *Los Simuladores* (Cuatro, 2006). El protagonismo no reside en los propios protagonistas sino en las historias individuales que se plantean en cada capítulo, el equipo de élite es simplemente el enlace común entre cada episodio.

Como se ha visto, a pesar de que durante esta tercera etapa hay más variedad y calidad en la ficción televisiva frente a las anteriores, ciertas fórmulas siguen siendo recurrentes en los guiones y se continúan utilizando como introducción de historias y personajes.

5.4.3. Finales de temporada en suspense

En numerosas ocasiones cuando las series de ficción comienzan su primera temporada, desconocen si van a contar con el respaldo o no de la audiencia y, por lo tanto, si cabe la posibilidad de que se puedan grabar más temporadas y capítulos. Puede ocurrir que una serie cierre con un final abierto y, sin embargo, no se lleve a cabo una segunda temporada por el bajo *share*. A la inversa, una ficción con un final cerrado firme por una continuación porque el público demande más contenidos. Sin embargo, intentando obviar estas circunstancias externas que afectan a la continuación o no de las historias, dependiendo de los géneros y temáticas de las series, a priori se observan unas tendencias generales sobre los cierres o finales de temporada.

Los finales cerrados, es decir, aquellos que dan un final a todas las tramas importantes lineales que se han ido desarrollando a lo largo de la sucesión de episodios, se localizan sobre todo en las comedias y en los dramas profesionales. En las primeras, los personajes viven un final feliz y divertido, incluso después de haber estado próximos a la tragedia. En el último episodio de *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), la familia Sánchez ha perdido todo su dinero y se plantea volver a su hogar humilde, sin embargo, un golpe de suerte y la ayuda de su vecino Salvador otorga un final feliz a la familia que puede quedarse en la urbanización. Los finales de las tramas en este tipo de ficciones son además importantes porque señalan al público “la moraleja” con la que se quedan de la historia (Martínez Otero, 2011: 429).

En los dramas profesionales se concluye con algún caso de investigación más complicado, cerrando con gran intensidad la temporada, y con algún acontecimiento que afecta a los personajes protagonistas. Por ejemplo, en *Génesis, en la mente del asesino* (Cuatro, 2006), la captura de un homicida termina con la vida de la pareja sentimental del jefe de la brigada, que marcará en la segunda temporada. En *Al filo de la ley* (TVE, 2005),

Alex, uno de los abogados del bufete, descubre que su padre ya fallecido junto con el dueño de la firma había estado involucrado en un importante caso de corrupción, como se ha comentado. Se puede intuir cómo podría haber sido la evolución del personaje en la segunda temporada, pero esta no llegó a realizarse.

Cuando al final de la temporada se cierran tramas, pero claramente se deja planteada otra nueva o la principal no llega a concluirse del todo con algún giro nuevo inesperado en el guion, se genera expectación en el público. Esto es lo que utilizan aquellas series que juegan con el drama, el suspense y el misterio como *Motivos Personales* (Telecinco, 2005), *Herederos* (TVE, 2007) o *Los Protegidos* (Antena 3, 2010). En la primera de ellas, en el último capítulo se consigue descubrir quién era el villano antagonista de la protagonista, ocasionando sorpresa entre el público porque parecía su principal aliada. La trama de misterio continúa, pero se le añade un elemento de atracción poderoso.

Las estructuras clásicas que se habían visto ya en las series de ficción de comedia anteriormente se prolongan en esta etapa, adaptando las situaciones de humor a las modas del momento. En las ficciones de drama y suspense, en los que prima la sorpresa en el espectador, se percibe la evolución hacia historias más complejas, herederas de la ficción extranjera, especialmente estadounidense, que se había visto en las televisiones españolas con relativo éxito en las nuevas cadenas de televisión que aparecieron en estos años.

5.4.4. Nuevos retos en la escenografía

La cada vez mayor inversión económica que realizan las cadenas de televisión en sus productos de ficción⁴⁷ se traduce en una mayor calidad en la imagen y en la

⁴⁷ A lo largo de los años, la inversión presupuestaria en las series de ficción ha ido aumentando progresivamente en la búsqueda de reflejar una mayor calidad. A continuación, se aportan algunos datos que lo demuestran.

escenografía utilizada para dar mayor verosimilitud a las tramas. En estos años, pocas son las series de ficción que están rodadas casi de manera única en decorados interiores que no lo ocultan ni tratan de disimularlo en su estética. Se ve una mayor inversión en los decorados, que son más realistas. Igualmente, en casi todas las series de ficción, existen secuencias rodadas en escenarios exteriores: calles, edificios, viviendas, carreteras, naturaleza o fincas de campo. El hecho de situar las acciones en espacios que no han sido contruidos, dota de mayor credibilidad a la historia puesto que el público pueda imbuirse mejor en ella.

La mayor calidad de los decorados y los escenarios naturales no solo es un elemento relevante en esta etapa, sino también el número y variedad de espacios diferentes en los que se desarrolla cada capítulo, ya sea de un género o de otro. Siempre se incluyen unos escenarios fijos, pero las tramas de cada capítulo sitúan también algunas escenas en otros decorados o escenarios que aparecen en pocas ocasiones o de manera puntual.

En algunas comedias de enredo y con formato de *sitcom*, la gran mayoría de la escenografía son decorados fijos y artificiales. Este tipo de ficciones, en general, cuentan con pocos escenarios, aunque puedan tener una multitud de personajes, ya que el humor reside en la interacción de todos ellos en un mismo espacio con sus variadas personalidades. Una vez contruidos los decorados en un gran estudio, la grabación es

Según una noticia publicada en el periódico *El País* (1 de abril de 1993), en su estreno, cada capítulo de *Los ladrones va a la oficina* (Antena 3, 1993), contó con un presupuesto de 15 millones de pesetas (90.000 euros), considerando ésta una inversión importante.

Tal y como recogió García de Castro (2002:136), el presupuesto en series de ficción por capítulo fue aumentando, llegando a los 75 millones de pesetas (450.000 euros) de *Médico de familia* (Telecinco, 1994) o los 47 millones de pesetas (algo más de 280.000 euros) de *Periodistas* (Telecinco, 1998).

Según un artículo publicado por el portal web de noticias de televisión *Vertele.com* (16 de septiembre 2010), algunos presupuestos medios de capítulos de series españolas en esos años serían: *Hay alguien ahí* (Cuatro, 2009) unos 300.000 euros, *Águila Roja* (TVE, 2009) *Tierra de Lobos* (Telecinco, 2010) o *Hispania* (Antena 3, 2010) unos 700.000 euros.

más rápida y sencilla y de manera muy excepcional se graba en exteriores alguna escena, pero porque el argumento obligue a ello: una estación de tren, una calle por la circulen coches o paseen los personajes, los exteriores de un colegio, una iglesia, etc. Ejemplos de este tipo de ficciones son *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), *Los Serrano* (Telecinco, 2003), *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), *Paco y Veva* (TVE, 2004) o *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007).

Tabla 3: Escenarios en series de comedia (2003 -2010)

Serie	Decorado 1	Decorado 2	Decorado 3	Decorado 4
<i>Aquí hay quien viva</i>	Portal, escaleras y zonas comunes	Portería	Videoclub	Un decorado por piso (6 pisos)
<i>Los Serrano</i>	Taberna	Cocina y salón de la casa	Dormitorios y baño de la casa	Colegio (sala de profesores, aulas, baños y pasillos)
<i>Mis adorables vecinos</i>	Casa familia Sánchez	Casa familia Sandoval	Club exclusivo	Colegio (aulas y pasillos)
<i>Paco y Veva</i>	Casa de la familia de Veva	Casa de la familia de Paco	La casa que comparten Paco y Veva	El salón de bodas que regenta la familia de Paco
<i>Cuestión de sexo</i>	Casa de Diego, Alba y Sofía	Casa de Gabi y Elena	Casa de Óscar y Verónica	Bar

Fuente: elaboración propia

En la siguiente Tabla 3 se simplifican los principales decorados de las series de comedia de tipo *sitcom* de este periodo. Estos escenarios se repiten en todos los capítulos de manera constante y fija y rara vez las secuencias se apartan de ellos. A veces son completos, porque, por ejemplo, los que hacen referencia a las casas o viviendas de los personajes, no solo muestran una estancia como el salón o el dormitorio, sino también otras con las que están conectadas, lo que permite un mayor movimiento de los actores y de la propia acción, al igual que en un teatro.

En otras series de comedia en las que los escenarios naturales son importantes, como es el caso de *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009), donde el pueblo en el que se desarrolla la historia y sus vecinos constituye un personaje más de la ficción, las secuencias rodadas en exteriores tienen la misma importancia y peso en el metraje de cada capítulo que las rodadas en decorados interiores. En esta serie los decorados contruidos corresponden a las viviendas y comercios que los personajes ven cada vez que pasean por el pueblo: la panadería, la casa del médico, la casa de la maestra, el colegio, la taberna, etc. Y la acción, los diálogos y las escenas importantes ocurren allí, pero también en enclaves como el puerto pesquero, la playa, el faro, el campo o la huerta, que no se pueden construir en un gran plató.

En los dramas profesionales, en los que en cada episodio se narra uno o dos casos autoconclusivos, se trabaja con pocos escenarios, unos fijos y otros variables. Por un lado, el lugar de trabajo de los personajes protagonistas corresponde a un par de decorados de interior fijos que se repiten en todos los episodios: la comisaria, el bufete de abogados, el laboratorio criminal, los juzgados... A estos enclaves fijos se añaden otros nuevos en cada capítulo en donde se sitúan los escenarios donde viven, trabajan o actúan los protagonistas episódicos de los casos que abordan. Estos escenarios episódicos pueden ser exteriores, pero también interiores, con decorados contruidos a propósito para ese capítulo. Por lo tanto, la repetición de espacios es muy limitada. Cuanta mayor variedad de localizaciones ofrezca una serie de ficción, mayor complejidad y gasto de producción exige. Series que cuentan con este patrón de escenografía son *Al filo de la ley* (TVE, 2005), *Génesis, en la mente del asesino* (Cuatro, 2006), *Los Simuladores* (Cuatro, 2006) o *Los misterios de Laura* (TVE, 2009).

En ficciones más dramáticas de corte familiar y pinceladas de *thriller* y suspense como *Motivos Personales* (Telecinco, 2005), *Herederos* (TVE, 2008), *Sin tetas no hay*

paraíso (Telecinco, 2009) o *Los Protegidos* (Antena 3, 2010), destaca el gran número de escenarios. Se alternan tanto decorados ficticios, más o menos verosímiles, con escenarios reales en el exterior, indistintamente y según las tramas. Las localizaciones fijas son los ambientes en los que viven y trabajan los personajes, donde pasan gran parte del tiempo, y se rueda tanto en plató los interiores, como en entradas de edificios reales que corresponden a los exteriores de los decorados. Otras localizaciones situadas en entornos reales pero variables, según las tramas, corresponden a los lugares donde socializan, como cafeterías, centros comerciales, diferentes calles de grandes ciudades, hospitales, centros escolares, urbanizaciones o el campo. Hay variedad, porque a medida que avanza la historia, los personajes cambian de trabajo y descubren otros espacios que investigar, reunirse en determinados lugares con personas nuevas que conocen, en definitiva, la evolución de los argumentos en una ficción de tipo serial trae consigo nuevos entornos. Se reparten en un 50% los escenarios fijos con los nuevos por cada episodio.

En la escenografía existe una evolución clara. En las primeras ficciones de los años 90, el bajo presupuesto obligaba a que las historias fueran más sencillas, preferiblemente grabadas en decorados interiores sencillos y funcionales para el rodaje. En la década de los 2000, se realizaron grandes producciones rodadas en una gran multitud de escenarios interiores de decorados en plató y exteriores en ciudades o en entornos rurales. Los decorados se cuidaron más en estos años y no parecen contruidos de manera artificial, son verosímiles. La idea de que existan múltiples personajes y familias, logra que ya no sea necesario, por ejemplo, un único escenario en el que desarrollar la historia sino varios: uno por cada familia, como en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003) o en *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007). También el hecho de que en una misma familia ambos progenitores trabajen fuera de casa amplía el número de escenarios a tener en cuenta porque su vida social se multiplica. En *Los Serrano* (Telecinco, 2003)

dos escenarios importantes junto a la casa familiar son el trabajo del padre en la taberna, y el colegio en el que Lucía, la madre, ejerce como profesora. La multitud de casos variopintos a los que se enfrenta Laura Lebel en *Los misterios de Laura* (TVE, 2009) también obliga a un gran ejercicio de producción para llevar la historia en cada capítulo a un entorno diferente y real como una mansión de lujo, una urbanización de viviendas familiares, un restaurante o incluso un teatro. Además, las historias ya se encuadran de manera preferible en un entorno urbano, como en *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2009), sino que también se trasladan hasta entornos más rurales, como Lastres, el pequeño pueblo de Asturias que se convirtió en centro de recepción turística tras convertirse en el lugar de rodaje de *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009).

En definitiva, la riqueza de escenarios planteados, la ausencia de miedo a salir del plató de rodaje, una inversión económica mayor de las cadenas de televisión y de las productoras, así como la asunción de toda la evolución social de los últimos años y el reclamo de la audiencia de una mayor verosimilitud, otorgó durante esta etapa un sello de calidad a la ficción española televisiva en este apartado.

5.5. Los problemas de los personajes se amplían

Como en los periodos anteriores, existe una vinculación entre las categorías de los personajes, tanto masculinos como femeninos, y sus principales preocupaciones. Los problemas universales y personales que, generalmente, provocan preocupaciones e inquietudes a las personas abarcan un amplio abanico. Por una parte, aparecen en la pantalla cuestiones relacionadas con el desarrollo profesional y educativo, que puede llevar aparejado la búsqueda de una mayor poder adquisitivo y social. Por otra, existen desasosiegos por su aspecto físico y su salud, y desvelos por los problemas que pueden afectar a sus familiares y amigos más cercanos. No falta la búsqueda o mantenimiento de

una relación sentimental estable. En función de su carácter y personalidad, los distintos tipos de personajes se enfrentan a diferentes cuestiones. En las Tablas 4 y 5 queda recogido, tras su análisis, cuáles serían esas inquietudes que priorizan sus decisiones vitales.

Tabla 4: Principales problemas de los personajes femeninos en las series analizadas (2003 – 2010)

Personajes femeninos	Trabajo / Estudios	Familia y amistades	Dinero / Poder	Amor	Salud y aspecto físico
Adolescente o joven inmadura	X	X		X	X
Mujer independiente	X			X	X
Mujer dependiente	X	X		X	
Madre trabajadora	X	X			
Mujer villana		X	X		
Mujer aspiracional		X	X		X
Mujer liberada		X		X	X

Fuente: elaboración propia

Las *Adolescentes o jóvenes inmaduras* manifiestan, como su principal preocupación, el amor y las relaciones sentimentales. Las dudas sobre sus relaciones amorosas o sobre cómo conquistar al joven del que están enamoradas acaparan sus conversaciones con sus amigas o impulsan sus acciones. Como consecuencia de este objetivo, ponen especial empeño en su aspecto físico, su peinado, maquillaje y ropa que lucen. No obstante, aparecen reflejadas en la pantalla de una manera más responsable que

sus *partenaires* masculinos. Se muestran más aplicadas en sus estudios o en su deseo y lucha de lograr un mejor trabajo. Como todos los jóvenes, también les importa su familia, aunque menos que otras cuestiones en su vida y se plantean de manera contante las discusiones con sus progenitores. Son varias las hijas adolescentes que aparecen en las series de ficción en este periodo: Eva en *Los Serrano* (Telecinco, 2003), Laura en *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), Sofía en *Cuestión de Sexo* (Cuatro, 2007), Catalina en *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008) o Sandra en *Los Protegidos* (Antena 3, 2010). Todas ellas estudian en el instituto y se sienten atraídas por algún personaje masculino de su edad o algo más mayor. A veces son correspondidas, otras mantienen una relación sentimental intermitente o constante.

La *Mujer independiente* que por edad es la continuación a la anterior, se preocupa por su trabajo, puesto que es el medio que le permite mantener su autonomía económica y desarrollarse profesionalmente. Están muy centradas en su profesión, que exige generalmente una alta cualificación, y luchan por conseguir reconocimiento social por su cometido. Sin embargo, su independencia financiera y éxito profesional no la eximen de buscar una vida amorosa estable y satisfactoria, bien sea conservando a su pareja, si la tiene, bien sea consiguiendo conquistar al hombre adecuado. Este tipo de mujeres soportan la exigencia social de compaginar el ámbito profesional y personal de su vida de una manera equilibrada. Además, deben de hacerlo resultando atractivas, porque es lo que se espera de ellas. En *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), es común el comentario sobre Lucía (*Mujer independiente*) que hace otro de los personajes femeninos secundarios: “¡Qué mona va esta chica siempre!”. Lucía vive en pareja con su novio, tiene un trabajo estable en una oficina y siempre va a la moda, atrayendo las miradas del resto de vecinos del edificio. Adriana en *Doctor Mateo* (Antena 3, 2010) es la profesora del pueblo, siempre está pendiente y atenta de sus alumnos y es apreciada por todos por su

labor. Sin embargo, a pesar de ser considerada un *sex-symbol* para los vecinos y tener bastantes pretendientes, sentimentalmente es un desastre y tiende a enamorarse de hombres inmaduros y faltos de compromiso.

La *Mujer dependiente* es aquella que, por ciertas circunstancias de su vida, se encuentra destruida emocionalmente y necesitada de afecto y cariño. Es incapaz de salir adelante por sí misma. En este tipo de personaje femenino, la lucha por conseguir un amor representa uno de los principales motores de su vida y, si lo consigue, se convierte en el centro de su vida. Este personaje necesita sentirse realizada y que otra persona la valore y la haga sentir especial. Posiblemente puede verse enredada en relaciones que no vislumbran un largo futuro, pero, en ese momento de desesperación, no es algo que se plantee. El amor puede darle fuerzas, para intentar desarrollarse profesionalmente y convertirse en una *Mujer independiente* con un trabajo estable que le permita ser autosuficiente. Si cuenta con familiares próximos a su alrededor, igualmente muestra interés por ellos y preocupación por sus problemas. Berta en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005) es una mujer maltratada por su marido, pero reencuentra las ganas de vivir cuando comienza una relación sentimental. Berta supera así su falta de autoestima y sus problemas con el alcohol, volviéndose una mujer más segura de sí misma y capaz de enfrentarse a los embates de su vida. Por su parte, Vero en *Herederos* (TVE, 2007), después de sufrir una violación traumática, intenta refugiarse en su trabajo y demostrar a su familia que puede valerse económicamente por sí misma. Mientras inicia una relación con el terapeuta que la trata.

La evolución de la *Mujer independiente* conduce a la *Madre trabajadora*. Una vez conseguida la estabilidad emocional y formar una propia familia, llega el momento de compaginarlo con la vida laboral que se había iniciado anteriormente. Las prioridades de las *Madres trabajadoras* se centran en su familia y su trabajo. Luchan porque, a pesar de

cumplir años, se tenga en cuenta su experiencia y valía en su entorno laboral, ya que es algo que necesitan para poder mantener a su familia. A la vez, los problemas de su pareja o sus hijos les repercute y su bienestar y protección es lo que más las impulsa a actuar. La protagonista de *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009) intenta llevar un equilibrio entre su papel como inspectora, mientras trata de dar la mejor educación a sus hijos gemelos y tiene que soportar las travesuras que realizan tanto en su casa como en el colegio. La misma situación se observa en la matriarca de *Los Serrano* (Telecinco, 2003), Lucía, entre su familia numerosa y su trabajo como profesora.

El dinero y la aspiración a tener mayor poder social es la principal preocupación del personaje femenino catalogado como *Mujer villana*. Este tipo de personajes, considerados ruines y mezquinos, luchan por ampliar o no perder su patrimonio y se mueven por la venganza ante afrentas pasadas y la protección de lo que más quieren, su familia. La única forma de mantener su poder es neutralizar cualquier amenaza. Carmen, la madre de la familia Orozco en *Herederos* (TVE, 2007) lucha por proteger su patrimonio, pero no solo su patrimonio material o económico, sino también por mantener el orden y la concordia familiar a pesar de los deseos de sus hijos o su marido. Para ello manipula, menosprecia y utiliza todos los cauces posibles. En *Motivos Personales* (Telecinco, 2005) se descubre la identidad de la malvada en el último capítulo de la primera temporada, Virginia. Este personaje se mueve por los deseos de venganza por lo que en el pasado le hicieron a su pareja y a su hijo. Ejecuta su plan contra todos los que considera culpables, valiéndose del asesinato, pero también de su ruina económica.

También la *Mujer aspiracional* muestra como principal motivación personal el ascenso social a través de la obtención de dinero o bienes patrimoniales. Concede una importancia excesiva también a su imagen física. Le gusta vivir rodeada de lujo, pero también lucirlo (joyas, pieles). Esta obsesión se extiende también a su familia. Paloma en

Aquí no hay quien viva (Antena 3, 2003) es una ama de casa de clase media cuya máxima aspiración es dejar el piso en el que viven y mudarse a un chalet independiente como símbolo de estatus de poder económico. La joven Jessica, en *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2010), ejerce la prostitución como vehículo para poder obtener de una manera rápida dinero, poder conseguir todos los caprichos y escapar de su vida ordinaria.

Por último, si la *Madre trabajadora* era la evolución de la *Mujer independiente*, la continuación por edad y de manera natural de la primera es la *Mujer liberada*. No se inquietan por el trabajo, porque por edad ya están jubiladas, pero si por su entorno familiar: sus hijos, nietos y sobrinos. No renuncian al amor y están dispuestas a realizar locuras si surge la oportunidad. Pueden padecer achaques o ciertas enfermedades que les obligan a cuidarse, por lo que la salud también es un desvelo para ellas y para su familia. La abuela de *Los Serrano* (Telecinco, 2003) siempre está dispuesta a cuidar de sus nietos y su familia es su principal dedicación. Para el personaje de la tía Juana en *Doctor Mateo* (Antena 3, 2010), ya viuda y sin hijos, no existen obstáculos para vivir algún amor de vejez esporádico que le devuelve la ilusión de vivir.

El *Hombre no comprometido* y el *Hombre idealista y trabajador* aparecen como los compañeros de generación de la *Mujer independiente*. Al igual que ella, están centrados en progresar profesionalmente o al menos en tener un trabajo de manera estable, sin dejar de lado la búsqueda de su media naranja. Es el momento de encontrar una estabilidad emocional, una compañera sentimental que les haga poder pensar en formar una familia más adelante, algo que el *Hombre idealista y trabajador* sí que desea, pero el *Hombre no comprometido* no, porque siente miedo a comprometerse. Cuidan su imagen para resultar atractivos y atrayentes. Martín, en *Los misterios de Laura* (TVE, 2009) es un policía respetado por sus compañeros en su profesión que sin embargo se dedica a tener relaciones esporádicas. Por el contrario, Alex, el abogado protagonista de *Al filo de*

la ley (TVE, 2005), no solo se centra en cada uno de los casos que defiende, sino que también pelea y se debate internamente sobre su relación sentimental que mantiene con Patricia y los sentimientos que comienza a sentir por Elena, deseando conseguir alcanzar una estabilidad.

Tabla 5: Principales problemas universales de los personajes masculinos en las series analizadas (2003 – 2010)

Personajes masculinos	Trabajo / Estudios	Familia y amistades	Dinero / Poder	Amor	Salud y aspecto físico
Adolescente o joven inmaduro	X			X	
Hombre no comprometido	X			X	X
Hombre idealista y trabajador	X			X	
Padre de familia ejemplar	X	X			
Padre de familia vulgar		X	X		
Hombre de acción	X	X			
Hombre villano	X	X	X	X	X
Hombre conservador		X		X	

Fuente: elaboración propia

En el caso del *Padre de familia ejemplar*, que podría ser análogo al de *Madre trabajadora*, sus preocupaciones giran en torno al trabajo, mantenerlo y progresar económicamente, pero también está atento a su pareja y sus hijos. Son buenos profesionales, con una excelente cualificación y, al mismo tiempo, se implican en la

educación y el cuidado de sus hijos, en lugar de delegar toda la responsabilidad en la figura materna. Mario en *Los Protegidos* (Antena 3, 2010), renuncia a su trabajo como funcionario y emprende una nueva vida junto a su hijo para protegerle bajo una nueva identidad y en un entorno diferente. Jacobo en *Los misterios de Laura* (TVE, 2009), a pesar de estar separado de la madre de sus hijos, no duda en cuidar involucrarse en su aprendizaje, como se ha comentado.

Frente al padre modelo, el *Padre de familia vulgar* es una exageración y deformación de la realidad formada por progenitores que no constituyen un ejemplo para sus hijos y que en ocasiones resultan más inmaduros que éstos. Otorgan una gran importancia al dinero, lo que les genera, en ocasiones, enfrentamientos con su propia familia por estas cuestiones. Se encaran a sus hijos adolescentes, porque tienen una mentalidad conservadora y cerrada en determinadas cuestiones. Diego, el padre de *Los Serrano* (Telecinco, 2003) no entiende los sentimientos de su propio hijo por su hermanastra, como se ha explicado.

El *Hombre de acción* se vuelca en su trabajo, vinculado con profesiones peligrosas y que requieren cierto valor. Su motivación principal es hacer bien su cometido, y ayudar a personas que lo necesitan, por ejemplo, a algún compañero de profesión. En *Motivos Personales* (Telecinco, 2005), Daniel, un veterano periodista y amigo personal de Natalia y compañero de trabajo, se implica en descubrir quién mató a su marido. Cualquiera de los personajes protagonistas que configuran el equipo de élite de *Los Simuladores* (Cuatro, 2007), contratados para ayudar a personas a resolver sus problemas mediante una simulación, encaja en esta descripción, puesto que a ninguno de ellos se le conoce vida personal más allá de su trabajo.

El *Hombre villano* se mueve por el dinero y el poder social. Suelen ser hombres con un alto poder adquisitivo, poderosos que pelean y delinquen si es preciso con tal de

mantener el status que han logrado. La motivación puede ser también el bienestar de su familia, el progreso personal en su trabajo, en su empresa o incluso el amor. *El Duque* en *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2009), pelea por mantenerse como el principal narcotraficante de la ciudad de Madrid y seguir siendo rico y poderoso, pero también desea proteger a su amada Catalina. Por otra parte, uno de los dueños de los Laboratorios Acosta en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005), Pablo Acosta, tiene como único estímulo vital aumentar el valor de la compañía y a su vez convertirse en el único director y responsable, intentando acabar con miembros de su propia familia sin manifestar ningún remordimiento.

Por último, el *Hombre conservador*, que para la *Mujer Liberada* es producto de una mentalidad tradicional, solo se preocupa por su familia y por su pareja. Sin embargo, su forma de hacerlo es posesiva y conservadora, considerando que los valores de siempre deben mantenerse para continuar con el *statu quo* que le ha permitido ser feliz. Borja, el ex novio de la protagonista de *Paco y Veva* (TVE, 2004), no acepta que la decisión de ella de poner fin a su relación por alguien con un peor trabajo y porvenir que él. El dueño del bufete de abogados de *Al filo de la ley* (TVE, 2005), Gonzalo, igualmente, es partidario de seguir haciendo los negocios como siempre y no levantar alfombras pasadas de corrupción, porque en su mundo, “las cosas siempre han sido así”.

El paralelismo en el comportamiento y personalidad de los personajes posibilita que se puedan identificar unos rasgos comunes, y entre ellos están sus preocupaciones y desvelos. Como se ha visto, en cada uno de los estereotipos y perfiles de personajes que se han analizado existen unas motivaciones que se repiten: la familia, el dinero, su desarrollo profesional o educativo, la familia, etc. Si son padres o madres preocupados por su familia y con un desarrollo profesional, ambas vertientes serán las principales preocupaciones que impulsan su comportamiento. Si, por el contrario, son jóvenes

idealistas e independientes, comparten el interés por progresar en su trabajo y aspirar a sus objetivos profesionales sin descuidar su vida amorosa. A los adolescentes o jóvenes inmaduros solo les preocupa el amor y vivir su día a día sin sobresaltos ni comprometerse. Existe una evolución significativa con respecto al anterior periodo, porque, salvo en algunas excepciones, apenas aparecen personajes que puedan considerarse como conservadores, sino que se pretende mostrar una imagen moderna y progresista de la sociedad. Las madres, como ya se ha comentado, no son solo amas de casa, y los padres perfectos no existen.

5.6. La consolidación de la ficción en la normalización de los cambios sociales

Los problemas más destacados de estos años, según los Barómetros del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), son los siguiente por orden de importancia:

1. El Paro
2. Las Drogas
3. La inseguridad ciudadana
4. El terrorismo. ETA
5. La sanidad
6. La vivienda
7. Los problemas de índole económica
8. Los problemas relacionados con la calidad del empleo
9. La corrupción y el fraude
10. Las pensiones
11. Los políticos en general, los partidos políticos y la política
12. Las guerras en general (Balcanes, Irán, Afganistán, etc.)
13. Los problemas de índole social

14. La inmigración
15. La violencia contra la mujer
16. La educación
17. Los problemas medioambientales
18. El Gobierno y partidos o políticos concretos
19. Los nacionalismos (el estatuto de Cataluña, ...)
20. El desastre del *Prestige*
21. El terrorismo internacional (Al Qaeda, 11S, 11M, etc.)

Algunos de estas cuestiones aparecen por primera vez en esta etapa y otros eran comunes a los resultados de encuestas anteriores, con variaciones en su posición en el *ranking*. Por ejemplo, las drogas dejaron de ocupar los primeros puestos alcanzados en la década de los 90, para desaparecer de entre los diez primeros problemas en 2007. El funcionamiento de los servicios públicos, la administración de justicia o los problemas relacionados con la juventud y la crisis de valores, que aparecían en años anteriores, no consiguieron el mismo nivel de importancia para los españoles entre 2003 y 2010.

Los primeros años de esta etapa coincidieron con un momento próspero a nivel económico y una tasa reducida de paro. Debido a todo esto, y coincidiendo con un gobierno socialista en La Moncloa, fueron años en los que se dio prioridad a otras reivindicaciones y problemas sociales. Aparecieron entonces varios temas de índole social como la inmigración, la violencia contra la mujer, las pensiones, la sanidad, la educación, la vivienda, etc. También la situación económica de bonanza redujo la crítica a la clase política y a la corrupción. Tuvieron lugar tragedias , como el hundimiento del petrolero *Prestige* en las costas gallegas, que movilizó a gran parte de la sociedad por la

contaminación que generó; o el atentado islamista en Madrid del 11 de marzo de 2004. Ambos pusieron sobre la mesa otros temas de interés general.

La violencia de género dejó de ser considerado un problema doméstico e interno de la pareja, para convertirse en una lacra social. En los diferentes programas e informativos de la parrilla de programación, aparecieron historias reales o ficticias, si se trataban de ficción, que poco a poco conciencian a la sociedad de la importancia de proteger a las víctimas que la padecen. A finales de 2004, se le dio una respuesta legislativa. Como se aprecia en la Tabla 6, esta problemática es mencionada y considerada de importancia para la sociedad española a lo largo de ese mismo año.

La inmigración fue considerada por los españoles como uno de los principales problemas de la sociedad, ocupando durante bastante tiempo los primeros puestos en la clasificación. En 2005 se puso en marcha un proceso de regularización para las personas inmigrantes, que permanecían de manera ilegal en el territorio, si contaban con contrato de trabajo y se encontraban empadronados. Se trataba de evitar la economía sumergida y conseguir que cotizaran y contribuyeran también económicamente con sus impuestos. Esta medida fue duramente criticada y reformas posteriores de la Ley de Extranjería, que persiguen a la inmigración irregular, fueron tomadas como respuesta a ese clamor popular en contra de la política seguida en esta materia en esos años.

Otro tema controvertido surgió con la aprobación de la Ley Orgánica de Educación en 2006. Una de sus medidas más polémicas fue convertir la asignatura de Religión en voluntaria y no evaluable para la media académica del alumno que la curse. Se sustituyó por la asignatura Educación para la Ciudadanía y los Derechos Humanos, a la que se le dio carácter obligatorio y evaluable. Estas medidas fueron criticadas por ciertos colectivos de padres porque consideraban que era un medio de adoctrinamiento de sus hijos.

Tabla 6: Ítems de los Barómetros del C.I.S. sobre las principales preocupaciones de los españoles entre 2003 y 2010 (parte 1)

	TEMAS	feb-03	mar-03	abr-03	may-03	jun-03	jul-03	sep-03	oct-03	nov-03	dic-03	ene-04	feb-04	mar-04	abr-04	may-04	jun-04	jul-04	sep-04	oct-04	nov-04	dic-04	ene-05	feb-05	mar-05	abr-05	may-05	jun-05	jul-05	sep-05	oct-05	nov-05	dic-05	ene-06	feb-06	mar-06	abr-06	may-06	jun-06	jul-06	sep-06	oct-06	nov-06	dic-06	
1	El paro	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	1	1		
2	Las drogas	8	8	8	6	5	6	5	7	7	7	7	8	9	8	7	7	7	7	7	7	8	7	8	7	8	9	9	7	8	9	10	9	10	9	9	9	9	8	9	9	9	9	9	
3	La inseguridad ciudadana	4	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	4	4	4	4	3	5	5	5	4	5	5	5	6	6	6	6	6	6	6	4	4	4	5	6	3	4	5	5	6	5	5	
4	El terrorismo. ETA	2	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	2	2	2	2	2	2	1	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3	2	3	3	5	5	3	4	4	3	4		
5	Las infraestructuras	19	19	18	17	16	18	18	17	17	18	15	20	18	17	19	18	16	16	17	17	18	17	14	19	18	20	20	16	19	21	22	20	20	20	23	18	19	20	17	21	19	20	21	
6	La sanidad	13	10	10	9	9	10	9	9	9	9	9	10	14	10	10	10	10	9	10	9	9	9	8	10	10	10	11	11	8	10	11	12	11	12	10	9	10	9	10	11	11	8	11	
7	La vivienda	9	8	5	4	6	5	6	4	4	4	4	4	3	3	3	3	4	4	3	3	5	4	4	3	4	4	4	4	4	5	4	5	5	5	4	4	4	3	4	3	3	4	3	
8	Los problemas de índole económica	7	6	7	7	8	8	7	6	6	6	6	6	7	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	5	5	5	5	5	4	5	6	6	6	6	5	6	6	6	5	6	6		
9	Los problemas relacionados con la calidad del empleo	16	12	13	14	14	9	13	12	12	12	13	12	12	11	12	12	11	13	13	12	14	10	12	13	7	8	7	9	7	8	9	8	8	8	7	7	8	7	8	8	7	8	7	
10	Los problemas de la agricultura, ganadería y pesca	20	20	21	25	22	21	21	23	22	23	21	25	22	19	20	18	21	19	21	18	19	18	16	18	20	21	20	19	20	20	21	22	22	21	20	20	20	23	23	23	21	22	22	
11	La corrupción y el fraude	24	21	23	26	13	14	18	19	21	22	20	19	21	20	20	18	22	21	23	21	21	22	23	21	21	24	23	21	22	22	23	22	21	22	21	16	17	19	20	20	17	13	13	
12	Las pensiones	12	11	12	12	14	9	11	11	10	11	11	14	11	15	11	12	12	12	10	12	14	10	14	12	14	14	14	13	13	14	14	14	15	16	18	15	12	12	13	12	14	12	13	
13	Los políticos en general, los partidos políticos y la política	5	5	6	8	7	7	7	8	8	8	8	7	8	10	9	9	9	8	8	8	7	8	7	8	9	7	8	8	9	7	8	7	7	7	8	8	7	7	7	7	8	7	8	
14	Las guerras en general (Balcanes, Irán, Afganistán, etc.)	3	2	4	10	18	15	12	15	14	13	15	15	11	9	14	16	14	14	16	14	18	15	18	20	24	25	23	22	20	22	24	24	23	23	27	21	21	23	22	22	22	24	23	
15	La administración de justicia	18	16	14	18	15	16	16	14	15	19	17	17	18	15	18	18	19	18	18	16	17	15	15	17	17	21	19	18	17	19	19	16	18	17	19	19	19	17	19	19	19	19	17	
16	Los problemas de índole social	11	9	12	13	12	12	8	10	11	10	10	14	15	13	13	14	15	10	14	10	10	13	11	12	11	12	13	12	12	12	12	10	14	14	15	12	11	10	11	11	10	11	10	
17	El racismo	21	19	22	23	23	23	20	19	19	22	21	22	20	19	19	19	22	19	22	16	18	20	19	18	19	22	21	21	22	24	22	21	23	19	24	20	22	24	25	24	22	22	23	
18	La inmigración	6	7	9	5	4	4	4	5	5	5	5	5	6	5	5	5	5	3	4	4	3	3	3	4	3	3	3	3	3	2	2	2	2	3	2	2	2	2	2	1	1	2	2	
19	La violencia contra la mujer	15	15	18	16	11	13	15	13	13	15	14	9	5	7	8	8	8	11	9	11	11	11	13	9	13	13	12	14	14	17	16	15	13	14	11	14	16	16	18	13	15	10	14	
20	Los problemas relacionados con la juventud	17	18	16	19	20	19	20	18	18	20	19	18	20	17	18	18	18	17	19	15	16	17	16	16	14	16	16	14	16	18	18	18	17	18	13	13	15	18	15	17	15	16	20	
21	La crisis de valores	17	15	17	15	17	17	14	17	16	17	16	16	16	14	16	15	17	15	15	13	15	15	17	15	15	17	16	17	15	18	17	18	16	17	16	17	17	16	18	15	20	15	18	
22	La educación	14	13	11	11	10	11	10	11	12	14	12	13	13	12	11	13	13	9	11	12	13	12	9	11	11	11	10	11	10	11	7	11	12	11	12	11	13	11	12	10	12	9	12	
23	Los problemas medioambientales	17	17	20	20	19	21	19	19	20	21	19	22	23	18	21	18	20	19	20	19	23	19	15	17	16	18	15	10	11	15	20	17	19	15	17	19	18	15	17	14	18	18	16	
24	La salud	24	21	24	25	24	26	25	24	25	25	23	24	23	22	23	.	26	22	25	21	24	24	24	22
25	El Gobierno y partidos o políticos concretos	16	19	18	18	18	16	15	19	15	13	17	17	15	14	14	16	13	14	15	
26	El funcionamiento de los servicios públicos	24	21	20	22	25	26	23	21	21	24	19	23	21	20	22	21	25	20	24	21	22	21	22	23	24	23	24	23	21	23	25	23	24	22	25	23	21	22	21	23	24	21	23	
27	Los problemas relacionados con la mujer	23	21	22	24	24	25	24	22	23	22	21	21	19	20	21	20	24	22	26	20	25	21	21	18	22	23	22	22	23	25	25	24	24	24	22	22	21	24	24	22	23	25	23	
28	El euro (influencia en los precios, conversión, etc.)	22	17	19	23	22	20	17	16	16	16	18	20	17	18	17	17	23	17	22	18	20	18	20	19
29	Los problemas relacionados con el ocio de los jóvenes	24	21	23	25	24	22	22	22	24	25	22	25	23	21	23	20	27	21	26	19	25	23	25	21
30	Los nacionalismos (el estatuto de Cataluña, ...)	25	22	23	25	.	27	24	20	21	24	23	23	24	22	24	.	28	.	27	.	27	16	19	19	10	15	17	15	13	13	13	13	9	10	14	10	14	13	16	18	16	17	19	
31	La independencia de Cataluña	
32	El desastre del Prestige	10	14	15	21	21	24	23	25	23	26	23	.	24	23	.	.	28	.	.	23	.	25	
33	El terrorismo internacional (Al Qaeda, 11 S, 11 M, etc.)	10	16	23	22	25	20	25	22	26	23	26	24	25	26	.	23	24	25	26	25	25	25	27	24	24	.	25	22	25	25	23	

Fuente: Elaboración propia a partir de los Barómetros del CIS

Tabla 6: Ítems de los Barómetros del C.I.S. sobre las principales preocupaciones de los españoles entre 2003 y 2010 (parte 2)

	TEMAS	ene-07	feb-07	mar-07	abr-07	may-07	jun-07	jul-07	sep-07	oct-07	nov-07	dic-07	ene-08	feb-08	mar-08	abr-08	may-08	jun-08	jul-08	sep-08	oct-08	nov-08	dic-08	ene-09	feb-09	mar-09	abr-09	may-09	jun-09	jul-09	sep-09	oct-09	nov-09	dic-09	ene-10	feb-10	mar-10	abr-10	may-10	jun-10	jul-10	sep-10	oct-10	nov-10	dic-10	
1	El paro	2	2	2	1	1	2	3	3	1	1	2	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	Las drogas	10	9	10	10	10	9	9	12	12	11	13	12	13	14	15	14	14	13	15	14	13	16	16	17	18	15	17	16	14	17	18	17	16	17	18	20	18	17	20	20	17	16	19	16	
3	La inseguridad ciudadana	5	5	7	6	6	6	6	7	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	5	6	6	6	7	5	6	6	6	7	6	6	7	5	5	5	6	5	6	5	
4	El terrorismo. ETA	1	1	1	2	4	1	1	2	4	4	1	3	3	3	3	3	4	5	4	4	3	3	3	3	3	4	4	4	3	3	5	5	4	3	5	5	5	6	7	8	5	6	5	7	
5	Las infraestructuras	20	20	21	19	21	18	17	21	15	16	19	17	21	21	19	19	20	21	18	19	22	19	17	20	20	20	20	22	18	20	22	20	21	19	20	20	19	20	23	21	21	19	23	18	
6	La sanidad	9	10	9	9	9	10	10	13	13	13	11	9	11	10	9	9	9	10	10	10	10	10	8	9	8	9	9	10	9	9	11	10	9	9	9	10	12	11	12	9	11	12	13	11	
7	La vivienda	4	4	4	3	2	3	2	1	2	2	4	4	4	4	5	5	5	4	5	5	5	5	5	5	6	5	5	7	6	7	7	8	7	6	7	7	8	7	8	6	7	8	8	8	
8	Los problemas de índole económica	6	6	6	5	5	5	5	5	5	3	3	2	2	2	2	2	2	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
9	Los problemas relacionados con la calidad del empleo	8	8	8	7	8	7	7	6	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	8	8	9	12	9	11	12	11	12	9	11	12	14	12	14	11	13	12	16	12	10	11	10	13	14	14	
10	Los problemas de la agricultura, ganadería y pesca	21	20	23	23	22	21	19	25	23	22	22	21	24	22	19	18	22	23	21	23	22	22	20	22	22	19	19	21	20	21	21	19	19	18	21	22	22	19	24	22	19	21	23	19	
11	La corrupción y el fraude	15	17	19	18	14	18	15	22	22	21	20	19	21	24	21	20	18	20	19	18	18	20	19	18	15	16	15	17	15	18	9	7	11	12	14	11	6	10	9	13	12	10	12	12	
12	Las pensiones	14	12	13	13	13	12	12	11	10	14	12	11	12	13	12	11	11	11	13	15	12	17	14	13	17	14	12	13	12	15	16	15	16	14	11	14	15	16	13	12	12	11	10	10	
13	Los políticos en general, los partidos políticos y la política	7	7	5	8	7	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	7	7	7	7	7	7	7	7	5	5	6	4	3	3	5	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	
14	Las guerras en general (Balcanes, Irán, Afganistán, etc.)	23	19	20	25	24	22	21	23	24	24	24	22	24	26	23	22	24	25	21	23	23	23	20	23	24	22	.	24	21	25	25	21	.	22	.	24	22	.	24	.	
15	La administración de justicia	16	16	17	20	20	19	17	19	15	18	18	16	19	15	13	11	13	17	13	16	15	15	13	16	13	12	13	14	13	14	15	13	14	14	16	17	11	14	16	19	15	15	17	15	
16	Los problemas de índole social	11	12	11	11	11	13	12	9	9	12	10	10	14	11	11	10	12	12	11	12	11	9	10	12	11	10	10	11	10	11	12	11	12	10	12	13	13	13	14	15	13	14	11	9	
17	El racismo	19	21	22	24	24	21	22	24	21	20	21	21	24	23	23	20	23	22	19	23	21	22	20	21	21	21	21	23	21	24	25	22	23	21	22	22	22	23	24	23	22	.	23	22	
18	La inmigración	3	3	3	4	3	4	4	4	3	5	5	5	5	5	4	4	3	3	3	3	4	4	4	4	4	3	3	3	4	4	3	4	5	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	
19	La violencia contra la mujer	14	11	16	15	16	14	14	16	19	9	14	13	10	12	12	13	17	14	14	13	14	13	15	14	14	13	16	19	14	16	19	16	13	15	17	16	14	16	18	17	18	17	16	16	
20	Los problemas relacionados con la juventud	16	16	17	14	15	13	13	14	14	15	16	13	17	17	17	17	19	15	16	16	16	18	17	17	19	17	16	18	14	16	17	16	20	16	17	18	17	17	19	18	16	15	18	15	
21	La crisis de valores	13	15	14	16	17	15	16	18	18	16	17	15	16	18	16	16	18	16	15	16	15	14	16	15	16	14	14	15	12	13	13	14	15	13	15	15	15	15	15	14	14	14	15	13	
22	La educación	12	13	11	12	12	11	11	10	11	10	9	10	9	9	10	10	10	9	9	9	8	8	12	8	9	9	8	8	8	8	8	9	8	8	10	9	9	9	11	10	8	9	9	9	
23	Los problemas medioambientales	17	14	15	17	19	17	13	20	20	13	17	17	15	16	13	15	15	18	17	17	17	21	18	19	20	20	19	20	17	19	20	18	17	19	21	19	19	21	22	21	19	21	21	18	
24	La salud	
25	El Gobierno y partidos o políticos concretos	14	16	12	20	18	16	13	17	16	17	15	14	18	20	14	12	16	12	12	11	12	11	11	10	10	8	11	12	9	10	10	11	10	8	8	8	10	8	6	7	9	7	7	6	
26	El funcionamiento de los servicios públicos	23	21	24	22	23	22	20	25	25	22	21	20	23	23	20	21	23	23	20	20	20	22	22	22	22	21	22	23	19	23	23	19	22	20	21	23	20	22	21	22	20	18	22	21	
27	Los problemas relacionados con la mujer	23	23	22	25	24	22	23	26	26	21	23	21	22	23	24	21	23	24	20	21	23	23	23	24	23	21	23	25	21	.	25	22	.	.	23	22	.	24	.	.	22	.	24	.	
28	El euro (influencia en los precios, conversión, etc.)	
29	Los problemas relacionados con el ocio de los jóvenes	
30	Los nacionalismos (el estatuto de Cataluña, ...)	18	18	18	21	21	20	18	15	17	19	20	18	20	19	18	18	21	19	18	18	19	21	18	21	20	18	18	20	16	22	24	21	18	18	19	21	19	18	21	16	18	19	20	17	
31	La independencia de Cataluña	
32	El desastre del Prestige	
33	El terrorismo internacional (Al Qaeda, 11 S, 11 M, etc.)	24	22	24	24	.	22	23	27	27	24	23	22	25	26	.	.	.	26	22

Fuente: Elaboración propia a partir de los Barómetros del CIS

Estas y otras medidas, como la retirada de las tropas españolas de Irak durante la invasión estadounidense en 2004, la Ley de Memoria Histórica, la Ley del Matrimonio Homosexual o la reforma de la Ley del Aborto, conformaron el discurso social de los españoles en esta etapa. El respaldo al Gobierno, como aparece en los Barómetros, decayó y pasó a ser considerado al final de 2009 y 2010 un problema. Respecto a la corrupción política, repuntó como preocupación cuando en 2009, con la crisis económica en el panorama nacional, se descubrieron varios casos de corrupción que afectaron a varios partidos políticos como el “caso Palau” (Convergencia Democrática de Cataluña) y el “caso Gürtel” (Partido Popular).

El paro representa un tema recurrente y siempre presente, aunque se detectan épocas en los que alcanza mínimos niveles, como entre 2005 y 2007. En esos años no se superó la barrera del 9% según el Instituto Nacional de Estadística. Tuvo especial relevancia la burbuja inmobiliaria y el elevado coste de la vivienda. Debido a la situación económica favorable de esos años se construyeron muchas viviendas y su precio era cada vez mayor porque la demanda también lo era. Planteó un problema sobre todo para la población joven que no disponía de ingresos suficientes para poder adquirir una vivienda e independizarse. En 2008, cuando estalló la crisis económica, subió el índice de paro y la economía entró en recesión, el precio de la vivienda descendió y el mercado se quebró.

Con este contexto político, social y económico, se incrementó la oferta de canales privados en España, como se comentaba al inicio del capítulo, la inversión en producciones de ficción aumentó y la diversidad y afán por contar nuevas historias y de calidad también.

En el análisis realizado se comprueba que en la ficción española emitida en estos años se dio cuenta de algunas de las preocupaciones señaladas, pero otras, aunque importantes para los espectadores, no se mencionaron, siguiendo la misma dinámica que

en las etapas anteriores. En la Tabla 7, se indica la proporción en la que aparecen los 21 temas más importantes en esos siete años que configuran el último periodo.

El problema que aparece con mayor relevancia es la inseguridad ciudadana (19%), seguido de los problemas de índole económica con un 14% y los problemas sociales (13%). Como se ha visto, la situación de bonanza económica en los primeros años de esta etapa en el país, hizo que se diera mayor prioridad en la esfera de la opinión pública a los temas de calado social. Posteriormente, a raíz del inicio de la crisis económica y el aumento del paro, el discurso recurrente pasó a centrarse en los problemas financieros cotidianos de la ciudadanía. A la hora de analizar como aparecen reflejadas estas preocupaciones en las series, se dividen y agrupan los temas en seis epígrafes diferentes. Como en los capítulos anteriores, se tienen en cuenta las semejanzas y proximidad entre los temas para poder abordarlos de manera más amplia y completa.

Tabla 7: Aparición de las preocupaciones de los Barómetros del CIS en las series de ficción españolas analizadas (2003 – 2010)

	Categoría	Nº de representaciones	Porcentaje
1	Los problemas de índole económica	59	15%
2	Los problemas de índole social	59	15%
3	La inseguridad ciudadana	56	14%
4	El paro	36	9%
5	La vivienda	32	8%
6	Las drogas	31	8%
7	La violencia contra la mujer	29	7%
8	La corrupción y el fraude	24	6%
9	La educación	19	5%

10	Los problemas relacionados con la calidad del empleo	16	4%
11	La inmigración	13	3%
12	La sanidad	10	2%
13	Los problemas medioambientales	8	2%
14	Las pensiones	4	1%
15	Las guerras en general (Balcanes, Irán, Afganistan, etc.)	3	1%
16	Los políticos en general, los partidos políticos y la política	2	0%
17	El Gobierno y partidos o políticos concretos	1	0%
18	El terrorismo. ETA	0	0%
19	Los nacionalismos (el estatuto de Cataluña, ...)	0	0%
20	El desastre del Prestige	0	0%
21	El terrorismo internacional (Al Qaeda, 11 S, 11 M, etc.)	0	0%

Fuente: elaboración propia

5.6.1. El índice de pobreza y precariedad lo marca la clase social: calidad del empleo y situación económica

Durante los primeros años de esta última etapa la situación económica en el país resultó positiva en general y la realidad que reflejaban las series de ficción se ajustó al momento, es decir, los personajes no atraviesan importantes penurias o estrecheces, aunque, como se ve en el Gráfico 20, sí se mencionan problemas económicos puntuales. En las series corales, las dificultades económicas se atribuyen sólo los pocos personajes que representan a la clase social más humilde. Se establece así una analogía entre clase

social y poder adquisitivo. Dentro de clase social con rentas más bajas se sitúa a aquellas personas sin estudios, que, por lo tanto, están abocadas a trabajos precarios, con baja remuneración. Esta circunstancia no les impide tener grandes aspiraciones que no pueden satisfacer, lo que les genera una constante frustración cuando se comparan con otros personajes.

En *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), las principales tramas de problemas económicos las protagonizan las vecinas del 2ºB, Alicia y Belén. La primera es una modelo, aspirante a actriz, pero sin talento, que vive de su imagen y no tiene un trabajo estable. Su compañera Belén encadena periodos de desempleo con trabajos precarios como el de camarera en un restaurante de comida rápida. A lo largo de los diferentes capítulos surgen constantes problemas para poder pagar el alquiler de la vivienda o los gastos básicos de su día a día. Sin embargo, el tono de comedia de la serie termina imponiendo la resolución de estos problemas. El resto de vecinos de esta ficción, aunque pertenezcan a la misma generación, entre los 20 y 30 años, tienen una formación superior o universitaria, poseen trabajos estables y bien remunerados y representan la antítesis a estos dos personajes femeninos, como ejemplo de éxito y estabilidad personal.

En otra serie de ficción de éxito en esos años, *Los Serrano* (Telecinco, 2003), también existe una contraposición entre estilos de vida. Cuando Lucía y Diego se casan, se produce un choque entre ambas partes, porque provienen de ambientes diferentes. Mientras que Lucía y sus hijas han vivido de manera acomodada, que le permitía a la madre no tener la necesidad de trabajar, Diego y sus hijos siempre han estado en un barrio obrero y la formación que se les presupone resulta bastante limitada. Diego no puede evitar comparar la vida que han tenido sus hijos con las que han disfrutado las hijas de su mujer y desea darles las comodidades que tenían anteriormente. Sus inseguridades,

vinculadas con la tacañería de la que también hace gala su hermano por anteriores tiempos peores, provoca que se entrampe en deudas.

En las series emitidas entre 2005 y 2007 apenas aparecen un par de referencias a problemas de índole económica en el conjunto de capítulos visionados. Estos temas son reemplazados por otros de carácter social. Las series de mayor éxito en estos años ofrecían tramas de suspense, investigación criminal, dramas familiares y sentimentales y comedias ácidas y provocadoras. El modelo tradicional de comedia de ficción que había cosechado éxito en años anteriores, y de las que las mencionadas *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), *Los Serrano* (Telecinco, 2003) y el *spin off* de *7 Vidas* (Telecinco, 1999), *Aída* (Telecinco, 2005) representaron los últimos ejemplos de conquista de público. La demanda de ficción exigía contenidos novedosos e impactantes, en semejanza a las ficciones extranjeras que se consumían. El espectador no pedía sentirse reflejado en las ficciones, sino que la historia les transportase a un conflicto nuevo y diferente al tradicional.

No obstante, el impacto de la crisis económica fue tal que resultó inevitable incluir referencias en algunas de las ficciones contemporáneas, como en *Los misterios de Laura* (TVE, 2009). En esta producción se construye una trama secundaria y recurrente sobre las dificultades de la protagonista para llegar a final de mes y pagar la hipoteca, a pesar de tener un trabajo fijo. En *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2009), debido a que se trata de una adaptación de una serie colombiana, algunas líneas argumentales no terminan de encajar en la realidad española del momento. Las protagonistas principales de la ficción son un grupo de jóvenes adolescentes de un barrio deprimido de Madrid que recurren a la prostitución y otro tipo de delitos para sobrevivir e intentar dejar atrás el entorno del que provienen. sin embargo, otros personajes que también desean salir adelante, lo consiguen gracias al esfuerzo y el trabajo duro. En esta serie, todos los

personajes tienen un origen humilde y provienen de clase social baja. La diferencia entre ellos radica en que unos viven rodeados de un lujo y una riqueza conseguidos a través de prácticas ilegales, siendo considerados un ejemplo a seguir para sus vecinos, y otros prefieren mantener su situación humilde con conformismo y de manera digna. Deseos de tener más dinero, falta de liquidez para llevar a cabo ciertos proyectos vitales, despidos de trabajo o robos, son las formas habituales de hacer referencia a las penurias económicas de los personajes en esta ficción de Telecinco.

En cuanto al problema del desempleo, se observa una clara evolución en los despidos y las situaciones de paro a las que se enfrentan los personajes. En los años de bonanza económica, resultaba fácil conseguir trabajo si lo perdías. Siguiendo el patrón de los primeros años de la etapa, se establece un maridaje entre los personajes humildes como más vulnerables a la hora de ser despedidos y por supuesto, con el desempeño de puestos de trabajo precarios, mal pagados, a veces incluso sin contrato y dentro de la escala social considerada de poco prestigio (servicio doméstico, hostelería, construcción...). En *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), los únicos personajes en paro son las mencionadas Alicia y Belén, quienes, sin embargo, tardan pocos días en encontrar un nuevo puesto de trabajo tras perder el anterior, ya sea de camarera o de actriz. En *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), la figura del paro aparece en uno de los amigos de Mariano Sánchez, que se dedica a la construcción.

Las situaciones de paro, no obstante, no solo afectan a personas con poca cualificación y de extracción social baja. Otros personajes, a priori considerados clase media y con una situación cómoda y una profesión de prestigio, también viven la amenaza de perder su trabajo, pero más por una cuestión de discriminación social que económica. De nuevo, en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), uno de los personajes homosexuales de la ficción es despedido del bufete en el que ejerce la abogacía cuando

decide dar a conocer de manera pública su identidad sexual. En *Al filo de la ley* (TVE, 2005), uno de los personajes capitulares comenta que su familia atraviesa una situación precaria porque a su mujer la echaron de su puesto de trabajo al conocer que estaba embarazada. La problemática del desempleo en personas en que han superado los 50 años se aborda, de manera nítida, en uno de los capítulos de *Los Simuladores* (Cuatro, 2004). El equipo de especialistas debe ayudar a un hombre, que ha sido reemplazado por un joven, a recuperar su puesto de trabajo. De nuevo, las series de ficción se valen de la denuncia de este tipo de discriminación laboral para reivindicar cambios de mentalidad, acordes con la situación social que se vivía en España en esos años, hasta la llegada de la crisis económica a finales de la década.

Cuando los personajes toman la iniciativa de cambiar de trabajo y dejar el actual, desde una posición de clase media, lo hacen desde la tranquilidad y la falta de miedo, sin dramas. Anteponen otras preocupaciones sentimentales o personales a las profesionales porque consideran que esa transición hacia su nuevo puesto laboral es breve y que cuentan con varias oportunidades a su alcance para lograrlo. Por ejemplo, Alba en *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007), tras tener una relación con su jefe, se plantea buscar un nuevo puesto en otra empresa para evitar conflictos personales. Personas con cualificación y experiencia importante les hacen valorar que, dentro de la oferta existente en ese momento en el mercado laboral, existe un espacio para ellos.

Cuando llega la crisis económica y el aumento de los niveles de desempleo, los personajes situados en los estratos sociales más humildes se ven obligados a soportar condiciones laborales muy duras precarias, además de vivir con temor el despido. En *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008), la madre de la protagonista, Fina, es una mujer luchadora que encadena varios trabajos a la vez para poder mantener a sus hijos. Además de ser teleoperadora con un sueldo mísero y un mal trato por parte de su jefe, en su casa

se dedica a arreglos puntuales como modista. Soporta su trabajo fijo porque representa un sueldo seguro a final de mes. Así piensan también otras compañeras cuyos maridos se encuentra en el paro. En esta misma ficción, el hijo de Fina es despedido de la fábrica en la que trabajaba como operario tras un Expediente de Regulación de Empleo (ERE) masivo y le resulta imposible encontrar un nuevo trabajo. Situaciones cotidianas se vivieron en nuestro país en esos años.

Los personajes jóvenes que acceden por primera vez al mercado laboral son los protagonistas de varias de las tramas sobre la precariedad laboral que se reflejan en televisión. Se sobreentiende que, debido a su falta de experiencia profesional y a sus escasas posibilidades de exigir mejores condiciones, se encuentran a merced de sus empleadores. La figura del becario o estudiante en prácticas aparece como un elemento recurrente en algunas de las empresas. El becario es representado como el último en la jerarquía y al que ningunean y vapulean el resto de compañeros. En *Motivos Personales* (Telecinco, 2005) y en *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007) aparecen puntualmente algunos ejemplos. Quienes padecen de nuevo esta discriminación pertenecen a clases sociales más humildes.

En definitiva, existe de manera clara, en estos años, una vinculación entre problemas económicos, paro y precariedad laboral con clase social y cultura. Aquellos personajes que más se endeudan, que desempeñan trabajos temporales o peor cualificados y por tanto peor remunerados, aquellos que tienen más próxima la amenaza del desempleo o más dificultades para afrontar un gasto imprevisto, son los que se aproximan al estereotipo de clase social humilde o baja y un nivel cultural inferior. Se podría considerar que el mensaje que se pretende transmitir es que, en plena época de bonanza económica, de progreso social y de globalización educativa al alcance de todos, se penaliza la

incultura, la falta de esfuerzo personal para prosperar y la acomodación, con una vida inestable y difícil.

5.6.2. Los problemas sociales del momento en la ficción televisiva

Durante estos años de prosperidad, la ciudadanía tomó conciencia de dos transformaciones sociales que modificaron el entorno social del país. Por un lado, España dejó de ser un país de emigrantes, es decir, de personas que viajaban a otros países para trabajar a mediados del siglo XX, a ser receptor de población inmigrante, con origen en Europa, África y Latinoamérica. Esta inmigración fue fruto de la necesidad de mano de obra impulsada por el crecimiento económico del propio país. Por otro lado, la denominada violencia doméstica se convirtió, como se ha señalado, en un problema social de vital importancia y regulado por ley. Ambas problemáticas o transformaciones también tuvieron su reflejo en las series de ficción españolas de esos años, que se inspiraban de la realidad cambiante que les rodeaba. Estos y otros problemas recurrentes, como la discriminación de la homosexualidad o los conflictos intergeneracionales, también se visibilizaron en la pequeña pantalla.

A) Mayor presencia de la inmigración

El crecimiento de población extranjera radicada en España ascendió de manera exponencial desde finales de la década de los 90 hasta el inicio de la crisis, fecha en la que se estabilizó e incluso decreció, porque parte de la población inmigrante decidió regresar a sus estados de origen. Según la Encuesta Nacional de Inmigrantes del Instituto Nacional de Estadística de 2007, en torno a 1998 había unos 800.000 inmigrantes censados en España, el 1,5% de la población total, cifra que aumentó hasta los 4.500.000, el 10%, a principios de 2007. En 1998 la población inmigrante la componían

fundamentalmente europeos que habían elegido nuestro país como residencia o marroquíes que se habían asentado por motivos laborales. A partir de esa fecha, empezó a aumentar la inmigración desde América Latina y de Europa del Este. Las principales motivaciones de estas personas para emigrar a España fueron mejorar en su calidad de vida y la búsqueda de un empleo mejor en comparación al que tenían en su país. La población inmigrante encuestada en 2007 en España contaba, por lo general, con un nivel educativo alto: un 52,7% tenían estudios secundarios y un 20,5% una educación terciaria superior universitarios. Sólo un 15,1% habían alcanzado la educación primaria y el 11,7% no tenía estudios. Respecto a las profesiones o la ocupación laboral con la que contaban, el 27,4% se dedicaban a trabajos cualificados de agricultura e industria, el 27,1% a trabajos no cualificados, el 24,6% ejercía como administrativo o en el sector servicios no cualificado, solo el 14,7% como técnicos y profesionales y el resto, un 6,2% en la dirección de empresas y las Fuerzas Armadas. Es decir, a pesar de que la mayoría había cursado estudios secundarios o universitarios, era contratado para ocupar puestos no cualificados o en la agricultura o la industria. Solo una minoría ejerció su carrera de origen de manera profesional y reconocida en España.

La realidad de la inmigración en esos años en el país estaba cada vez más presente en la actualidad nacional. Poco a poco se integraron entre la población autóctona, como vecinos, compañeros de trabajo o incluso de estudios si tienen hijos en edad escolar. No sin dificultades. De las 300.000 mujeres que ejercían la prostitución en 2009, un 90% eran extranjeras, es decir, unas 270.000 (Fernández, 2009). También ascendió el porcentaje de población extranjera en prisión. Según datos del Ministerio del Interior, en 2003 este porcentaje era del 27,1% y en 2009 alcanzó su nivel más alto con el 35,7% (Ministerio del Interior, 2017). En 2010 descendió al 27,4%, (datos del Instituto Nacional de Estadística). Los principales delitos cometidos por población extranjera se

relacionaron con la seguridad vial, seguidos de los robos y los hurtos y contra la salud pública, por comercio y tráfico de drogas.

Toda esta realidad se reflejó en las series de ficción de estos años. En la mayor parte de las ficciones aparece algún personaje extranjero que se presenta con estereotipos, a veces, exagerados y poco realistas. En una investigación de estos años sobre la imagen de la población inmigrante en las series de ficción españolas, se concluyó que la inmensa mayoría de los representados provienen de América Latina, obviando a la población de origen asiático o minimizando la presencia de magrebíes (Ruiz Collantes et al. 2006). Además, nunca el personaje inmigrante es protagonista, solo forma parte como secundario en alguna trama de la historia (Marcos Ramos et al. 2014).

Los personajes inmigrantes realizan los trabajos físicos que no requieren de cualificación. Así, por ejemplo, se muestra a través de los obreros encargados de realizar la reforma en el piso tras la mudanza de Lucía y Roberto en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003); o en los albañiles que trabajan en la obra que es denunciada, en *Al filo de la ley* (TVE, 2005), tras el accidente laboral de uno de ellos. En este capítulo, se declara además que los empleados inmigrantes trabajaban sin contrato y sin estar afiliados a la Seguridad Social.

Esta problemática también se extiende a las empleadas del hogar que, como en uno de los casos investigados en *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009), no siempre tienen regularizada su situación por sus empleadores. En otro de los capítulos de *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009) uno de los sospechosos de asesinar al chef de un reputado restaurante resulta ser su pinche, un joven ecuatoriano que recibía abusos de su víctima.

Las mujeres inmigrantes tienen dos representaciones mayoritarias en la ficción: como servicio doméstico o ejerciendo la prostitución. Las familias de clase alta tienen a su servicio una empleada doméstica de origen extranjero. Son los casos de *Mis adorables*

vecinos (Antena 3, 2004) y *Paco y Veva* (TVE, 2004). En ambas series las empleadas son de origen ruso. El choque entre su cultura e idioma y las costumbres españolas generan elementos cómicos. Las jóvenes de Europa del Este, como rusas, rumanas, búlgaras, etc. suelen ser muchas veces representadas también como prostitutas, víctimas de clanes mafiosos que las traen engañadas para que trabajen en burdeles o en la calle. Su desconocimiento del país, las condena a ser presa fácil de las mafias de la prostitución tal y como demuestran las cifras anteriormente expuestas. En las series de ficción, la mayor parte de las prostitutas, al igual que ocurre en la realidad, son extranjeras, y especialmente de países de Europa del Este y África. En uno de los episodios de *Al filo de la ley* (TVE, 2005) un hombre, enamorado de una prostituta rumana con la que mantenía una relación sentimental, es investigado y defendido como presunto asesino de ella. Todo esto da pie a reflejar cómo es el ambiente en un prostíbulo y las relaciones entre las prostitutas con sus jefes y sus empleados. Todas las mujeres y hombres que aparecen, salvo los clientes, son extranjeros.

La vinculación de la persona inmigrante con la delincuencia está presente comúnmente en las ficciones. En ocasiones, cometen un delito, pero en otras la pantalla recoge la tendencia social a considerarlos culpables sólo por el mero hecho de ser de otro país. En *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008) los narcotraficantes con los que negocia El Duque para importar cocaína para su negocio son españoles, pero también colombianos. Este tipo de delincuentes son además mostrados como violentos, misóginos y crueles con aquellos que no cumplen con lo acordado.

La otra cara de la moneda, la de asumir comportamientos delictivos o ser acusados de algún crimen de manera falsa, simplemente por ser inmigrante, se localiza en *Al filo de la ley* (TVE, 2005). Uno de los abogados del bufete decide reabrir una investigación sobre un violador en serie que aterrorizó a las usuarias de un lavadero de coches, al

repetirse de nuevo el mismo procedimiento con un culpable ya acusado y entre rejas. El preso es un joven marroquí sin papeles que resultaba trabajar ilegalmente en el propio lavadero que dejó sus huellas en el coche de una víctima al intentar ayudarla tras la violación. A pesar de las pruebas a su favor, fue condenado, aunque inocente por la falta de medios para defenderse. De manera diferente, a través de la comedia, *Los Simuladores* (Cuatro, 2007) ayudan a una joven familia polaca a hacer creer a sus vecinos que son miembros de la mafia rusa y así les teman, para que dejen de hacer ruido y molestar a su bebé.

Precisamente un rol recurrente en las narraciones protagonizadas por personas inmigrantes es el de víctima. Sufren algún tipo de problema (legal, económico o laboral) y reciben ayuda de personajes de origen español, bien porque solicitan ellos ayuda o bien por iniciativa propia de quien les presta una mano al considerar la injusticia que padecen (Ruíz Collantes et al. 2006). Quienes ayudan al inmigrante son personajes con una mentalidad abierta (*Mujer Independiente, Hombre Idealista y trabajador*). En el caso de la comedia, véase la *sitcom Aída* (Telecinco, 2005), se utiliza el humor frívolo y sarcástico para las reacciones racistas y xenófobos de algunos personajes con el fin de ridiculizarlas ante la audiencia (González de Garay y Alfeo, 2012).

Por lo tanto, otro aspecto interesante presente en las producciones analizadas es la relación que establecen con los españoles con los que conviven, su grado de integración en la sociedad y en qué entornos viven y se relacionan. *Los Serrano* (Telecinco, 2003) fue una serie que ha pasado a la historia de la televisión reciente por su éxito de audiencia, pero también fue pionera a la hora de reflejar en la ficción la inmigración de una manera normalizada, sin estereotipos ya manidos y desde la integración social. Guille, el hijo mediano de la familia, tiene, como amigos de su pandilla a dos niños hijos de dos familias

inmigrantes: un marroquí (Mustafá) y un argentino (Matías). Los pequeños no distinguen entre sus amigos por su origen a la hora de jugar o plasmar sus travesuras.

Los hijos de los inmigrantes se sienten muchas veces más identificados con la cultura del país donde viven y han crecido que con la del que provienen sus padres. Esa identidad la eligen sin renegar de sus orígenes, pero aun así el conflicto familiar puede ser importante. En *Al filo de la ley* (TVE, 2005) una de las abogadas se encuentra con el caso de una adolescente de origen marroquí, Aisha, a la que sus padres han concertado un matrimonio en su país sin su consentimiento. La joven, totalmente occidentalizada y enamorada de un español, se niega a casarse con un desconocido sin amor y se escapa de su familia. Las dos opciones que se le plantean son denunciar a su propia familia por coacciones, lo que supondría una ruptura total, puesto que sería repudiada; o regresar con ellos y plegarse a su decisión. Finalmente, la solución propuesta es fingir que ya no es virgen a ojos de su familia y por lo tanto carece de valor para el matrimonio concertado.

Las relaciones sentimentales entre un hombre o una mujer de origen español y otra inmigrante también comienzan a ser normales en la pantalla. Generalmente es la mujer la extranjera y el hombre el español en la pareja. Es el caso del matrimonio formado por la argentina Verónica y Oscar en *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007). Pero este tipo de uniones no siempre son bien vistas a priori, porque se considera que pueden ser matrimonios o parejas por conveniencia para la persona inmigrante. En *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009), Marga, la asistente del médico, no acepta que su padre viudo haya encontrado el amor en una joven rusa llamada Ranuca. Al final cede al comprobar que realmente ambos están enamorados.

En definitiva, la población inmigrante ganó protagonismo en las series de ficción de esta etapa, al igual que lo hizo en la sociedad, al aumentar en número año tras año. Se les sitúa en puestos de trabajo poco cualificados, en ocasiones explotados por

empleadores españoles que se aprovechan de su situación de vulnerabilidad, independientemente de su sexo. No obstante, algunos personajes inmigrantes no terminan de encajar en este escenario porque, al igual que hay diferentes clases sociales, hay diferencias entre inmigrantes de unos países y de otros. Generalmente aquellos extranjeros de países menos desarrollados que España (África, América Latina, Europa del Este, etc.) son más débiles y encajan con el perfil descrito de vulnerabilidad, que otros que, siendo minoría, al tener su origen en países más parecidos, como Argentina u otros países europeos, automáticamente encajan en la clase media: regentan sus propios negocios o ejercen su profesión de origen sin problemas. La inmigración más humilde se sitúa en barrios obreros de clase baja, pero sin constituir guetos, sino integrada con el resto de vecinos, tanto los padres como los hijos.

B) Diversidad en el maltrato femenino

Otro de los grandes problemas sociales que acaparó gran parte de la atención en la opinión pública de estos años fue la violencia contra la mujer, en diferentes formas. Desde mediados de la década de los 90, los medios de comunicación visibilizaron los asesinatos de mujeres a manos de sus maridos. Se creó así una conciencia social que reclamaba medidas para proteger a las víctimas y más recursos para que pudiesen escapar de su agresor antes de que un día ocurriese un fatal desenlace. Este problema de la violencia contra la mujer se plasma en prácticamente todas las series analizadas, algo que en anteriores etapas de ficción no ocurrió, como respuesta a esa demanda social y a modo de denuncia. Pero la entendida como violencia contra la mujer ya no se concibe solo como cualquier agresión física o sexual, sino que también se englobó dentro de ella la coacción psicológica o el acoso, la explotación sexual o la obligación a ejercer la prostitución y discriminación social o cultural por razón de su sexo. Además, “la manera en que se

conciben las relaciones afectivas, especialmente durante la adolescencia, etapa clave para la formación de la personalidad, es uno de los factores explicativos de la violencia de género”, de la importancia del análisis de este tipo de tramas especialmente en series destinadas a este tipo de públicos como *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2009) (Capdevilla et al. 2013: 192).

Una de las formas más visibles de reflejar esta problemática fue a través del maltrato doméstico, dentro de una pareja o en un entorno familiar. La mujer que lo padece, o que denuncia que lo sufre, muchas veces es estigmatizada por el entorno y no siempre cuenta con el apoyo de las personas más próximas a ella que prefieren mirar para otro lado. Una mujer maltratada aparece en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005). Berta, la mujer de uno de los dueños de Laboratorios Acosta, es agredida física y verbalmente por su marido en numerosas ocasiones y delante de otros miembros de la familia que asisten impasibles y sin hacer nada al sufrimiento que padece. Se reproducen escenas bastante duras y sin censura por parte de los guionistas que, de una manera brutal, acercan al espectador a esa problemática. En otras de las ficciones, *Al filo de la ley* (TVE, 2005), los abogados defienden a una mujer que es acusada del asesinato de su marido, algo que ella confiesa, porque sufría maltrato por su parte. La supuesta víctima no encaja en la investigación dentro de los perfiles normales de mujer maltratada porque tenía un amante y una intensa vida social, siendo finalmente falsa su denuncia. Sin embargo, esta acusación estaba motivada para proteger al verdadero asesino que resulta ser su hijo pequeño, quien había asesinado a su padre cansado de los abusos sexuales que sufría por su parte.

Los abusos sexuales, la violación o el intento de violación se encuentra presente en algunas de las ficciones de estos años. Por lo general, tanto las víctimas como los agresores se conocen previamente y provienen del entorno familiar, aunque también

aparece la amenaza de un violador en serie en *Al filo de la ley* (TVE, 2005) que se ha comentado anteriormente al analizar el reflejo de la inmigración. Los hombres agresores se aprovechan de la vulnerabilidad de la mujer y no aceptan una negativa por su parte o un rechazo a mantener relaciones sexuales, intentando o consiguiendo forzarlas. Las víctimas tras el asalto, ya sea constante o puntual, pasan por un tormento que las hunde emocionalmente. En el drama *Herederos* (TVE, 2007), una de las protagonistas, Verónica, es violada por un amigo suyo tras una noche de fiesta, lo que le provoca una profunda depresión. En una escena de *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2009), una serie que discurre en un barrio pobre y decadente de la capital, se da a entender que una adolescente sufre algún tipo de abuso sexual o tocamientos por parte de su progenitor, el cual, en palabras de su hija, está cada vez peor desde que acabó en el paro y se dio a la bebida.

En otras ocasiones, estos abusos sexuales o el maltrato físico acaban con el asesinato a manos del agresor. Otra vez, al igual que en los ejemplos anteriores, tanto la víctima como el agresor se conocen, tienen una relación sentimental o pertenecen a una misma familia. De esta manera, la víctima teme denunciar por su aislamiento social o confía en su agresor sin sospechar el peligro que se le viene encima. En *Génesis, en la mente del asesino* (Cuatro, 2007), los investigadores deben esclarecer el crimen de una joven adolescente de 16 años, descubriendo que la familia ejemplar de la que formaba parte era, en realidad, una fachada que escondía un padre maltratador y autoritario y un hermano que resulta ser su asesino, además de violador y torturador. En la misma serie, en otro de los episodios, el grupo de policía detiene a un asesino en serie que seducía a mujeres y después las asesinaba con rituales espirituales y satánicos al ser incapaz de consumir relaciones sexuales con ellas por su impotencia.

No se ofrece una imagen de la prostitución como una opción atractiva para ganarse la vida, de lujo y éxito, sino como un trabajo esclavista y que deriva en otras problemáticas, como la adicción o el consumo de drogas. Son varias las ficciones que, de manera recurrente, recogen historias de jóvenes que ejercen la prostitución y acaban en tragedia (asesinadas, con drogadicciones, violadas...) o la de los hombres que la consumen y lo reconocen sin pudor y como algo normal, en especial en *Al filo de la ley* (TVE, 2005), *Motivos personales* (Telecinco, 2005) y *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2009).

El daño o la agresión física o sexual no son las únicas formas de herir y atacar a una mujer. En ocasiones, éstas también pueden sufrir situaciones de acoso o presiones y coacciones psicológicas por parte de sus parejas o antiguas parejas para retomar una relación u obligarlas a llevar a cabo ciertas acciones mediante la manipulación emocional o el chantaje. En la serie familiar *Los Serrano* (Telecinco, 2003), la joven hija adolescente, Eva, tiene un novio algo mayor que ella, Joan, que intenta presionarla para mantener relaciones sexuales, aunque ella aún no se siente preparada ni segura. El acoso se produce de manera constante y Eva se plantea que debe acceder para demostrar a su novio su amor. Un paso más allá se produce en un capítulo de *Los Simuladores* (Cuatro, 2007), en el que el grupo de élite debe ayudar a una mujer casada que sufre un acoso constante de un antiguo amante que no acepta el fin de su relación y la amenaza con sacar a la luz su historia amorosa ante su familia y amigos, y hundir su prestigio profesional a menos que no retome su relación con él.

Por último, es importante destacar la presencia en series de ficción de situaciones o momentos que se podrían considerarse de discriminación hacia la mujer y burla hacia su persona, tanto por su aspecto físico como por llevar a cabo acciones que son bien vistas cuando las realiza una persona de género masculino. Las mujeres están sometidas a una

presión social que las obliga a cumplir con una serie de cánones estéticos para entrar en el catálogo de mujeres atractivas para el sexo contrario, quienes en ocasiones las juzgan y valoran solo por su imagen. Tienen que ser delgadas, altas, con pecho prominente, ir maquilladas, con ropa ajustada y enseñando alguna parte de su anatomía. En *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2009), ya el propio título de la ficción deja entrever cual es la principal preocupación al inicio de la serie de Catalina, la adolescente protagonista. La joven es la burla de sus compañeros y compañeras de instituto porque tiene poco pecho, y su sueño es ser mayor de edad y tener dinero para poder operarse y así dejar atrás el complejo que tiene. En la ficción de Cuatro, *Cuestión de sexo* (2007), son también constantes las referencias al sexo a través de la alusión a atributos sexuales femeninos y a la muestra de cuerpos desnudos de mujeres, como recreación de diversas fantasías eróticas del protagonista, lo que supone una cosificación del cuerpo femenino desde la visión masculina.

Pero no solo las mujeres sufren exclusión por su aspecto físico. Aunque ya se ha roto socialmente con la imagen de que la mujer solo podía trabajar en casa y está más integrada en el mercado laboral, en otros aspectos aún sigue sufriendo discriminación con respecto al hombre. También en *Cuestión de sexo* (2007), uno de los personajes masculinos recuerda que cuando era más joven, obligó a su novia de la universidad a abortar porque la llegada del niño podía truncar su futuro profesional. Otra mujer es despedida de su puesto de trabajo porque, aunque es una profesional valorada, creen que si es madre puede rendir menos y trabajar peor. En el caso de la liberación sexual de la mujer, aún está enraizada la visión negativa de que una mujer haya tenido varias parejas sexuales frente al hombre que realiza lo mismo, y es más fácilmente juzgada por ello. De nuevo en la serie de Cuatro protagonizada por Willy Toledo, Sofía, la hija adolescente del matrimonio principal, es rechazada y catalogada como “puta” por sus compañeros en

el instituto porque ha mantenido relaciones sexuales con un compañero de clase y éste lo ha difundido por todo el centro escolar orgulloso. En cuanto a otros aspectos culturales, aún existe una división entre prácticas consideradas masculinas y femeninas, y aquel que traspasa la línea y realiza algo que no es considerado propio de su sexo, tiene aseguradas las burlas del resto. Por ejemplo, el fútbol es considerado un deporte propiamente masculino, sin embargo, en *Los Serrano* (Telecinco, 2003), la hija benjamina de la familia está dispuesta romper esa idea y conseguir que la dejen jugar a él, aunque en el fondo sólo sea para estar cerca del compañero que le gusta, lo que en parte, banaliza su reivindicación.

Son, por tanto, como se ha comentado, varios los ejemplos de vulnerabilidad de la figura femenina frente a la masculina. Las series de ficción reflejan la diferencia entre ambos sexos y lo lejos que en algunos aspectos se encuentra la idea de igualdad. Los maltratadores y agresores de mujeres son mayoritariamente hombres que se encuentran dentro de su entorno familiar, laboral o sentimental.

C) Otras cuestiones de índole social

Además de estos problemas sociales, capitales en importancia según los diferentes Barómetros del CIS, se descubren otras cuestiones que también quedaron plasmadas en las series televisivas de consumo generalista. La homosexualidad, la soledad y el cuidado de las personas mayores, la protección infantil o el aborto adquirieron relevancia por el eco que la opinión pública les dio tras el debate social y la regulación legislativa que se llevó a cabo.

Los personajes homosexuales en la ficción española apenas habían tenido repercusión y visibilidad en algún papel protagonista, hasta la llegada de *7 vidas* (Telecinco, 1999) y el personaje de la lesbiana Diana Freire, interpretado por Anabel

Alonso. Anteriormente, los personajes abiertamente homosexuales no se abordaban desde la normalidad sino a través de estereotipos, como la promiscuidad, los amaneramientos y el histrionismo; y su persecución y rechazo social. Diana sin embargo apareció como una joven que vestía de manera femenina, trabajaba como actriz y tenía las preocupaciones normales del resto de personas de su edad, lo único que la diferenciaba es que a ella le gustaban las mujeres. Este personaje dio normalidad a la presencia de personajes homosexuales que, a partir de entonces, aparecieron en las ficciones españolas. Aun así, hay una mayor visibilidad de hombres *gais* que de mujeres lesbianas.

A partir de estos años, quizás por el cumplimiento de una cuota de variedad, en una inmensa mayoría de ficciones se incorporan personajes homosexuales, tanto *gais* como lesbianas, pero siempre con un rol secundario. En entornos en donde hay una mayoría de heterosexuales se incluye algún personaje *gay* o lésbico, rompiendo la percepción de entornos y ambientes de relación separados y que ayudan a dar una visión más positiva y de menor rechazo a la audiencia, se normaliza la homosexualidad (Ramírez Alvarado y Cobo Durán, 2013). Además, las parejas homosexuales que aparecen, como en el caso de España en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), son presentadas de manera natural y al estilo de las heterosexuales, con discusiones por los similares problemas o con las mismas aspiraciones y deseos: poder casarse o tener hijos (Ávila Saavedra, 2009).

La visibilidad de la homosexualidad, en las series de ficción analizadas, se focaliza desde personajes adolescentes a adultos ya formados, no existen jubilados *gais* o lesbianas. Las primeras dudas, la negación y el autorechazo al descubrir su propia naturaleza, como le ocurre al joven Jaime Acosta en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005), por la decisión de llevar una doble vida y ocultar a ojos de los demás sus verdaderos intereses con una imagen pública de truhan y golfo, como Jacobo en

Herederos (TVE, 2007). Aunque la normalización de la homosexualidad era un hecho en esos años, algunos personajes homosexuales manifiestan temor a reconocer públicamente su identidad sexual ante el rechazo que puede generar en su entorno y ser discriminados.

En *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), Mauri y Fernando ocultan inicialmente su relación, pero finalmente se convierten en una pareja reivindicativa que sirve a los creadores de la serie para posicionarse a favor del matrimonio homosexual y la adopción por parte de parejas *gais* y lesbianas. Tanto Mauri como Fernando ejercen profesiones de prestigio social, periodista y abogado respectivamente, están integrados en la comunidad sin problemas, cuentan con el apoyo de su familia y tienen un nivel de vida medio y burgués. No siempre la pequeña pantalla ofreció una visión tan positiva. En *Al filo de la ley* (TVE, 2005) Elena defiende a una lesbiana que, tras la muerte de su pareja, tiene que abandonar su hogar. Las jóvenes no contaron con el respaldo de sus familias cuando reconocieron su amor y la unión entre ellas careció de la legalidad suficiente como para, como cualquier viuda, reclamar los bienes de su pareja.

A pesar de la aceptación social y el reconocimiento de la homosexualidad como algo natural, sobre todo a raíz de la ley del Matrimonio entre personas del mismo sexo en España, en 2005, aún existían personas que miraban con recelo, e incluso temor, la posibilidad de relacionarse o tener amigos homosexuales. En *Paco y Veva* (TVE, 2004) a un personaje, Agustín, le besa otro hombre y desde entonces duda de su sexualidad y, por lo tanto, de su masculinidad. En una de las misiones de *Los Simuladores* (Cuatro, 2007), uno de los miembros del equipo debe dejar de lado sus prejuicios e insinuarse y besar a otro hombre, un homosexual reprimido, para engañarle y conseguir el objetivo marcado. Por ese motivo, se convierte en elemento de burla por parte de sus compañeros, lo que a su vez le genera un rechazo propio por la tarea.

La posible homosexualidad de uno de los hijos de una familia es representada desde el punto de vista de los padres como algo negativo y preocupante, siendo las madres muchos más sensibles a esa circunstancia. Tanto en *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004) como en *Los Protegidos* (Antena 3, 2010), se repite la trama de que los padres de familia sospechan que sus hijos, que no han superado en ambos casos los diez años de edad, puedan ser homosexuales por el simple hecho de que no se muestran interesados en otras niñas. Para ellos es un problema que su hijo pueda ser *gay* por la educación y la cultura que ellos mismos han recibido. Se trata de un comportamiento recurrente la visión de la homosexualidad como una amenaza a la masculinidad entre algunos personajes estereotipados en roles muy marcadamente masculinos (Belmonte y Guillamón, 2008: 120): “A través del humor, se presenta la «feminización» de lo masculino como un «inquietante» síntoma de la homosexualidad en los hombres de la serie. Así, cualquier conducta que se considere femenina es representada en las series como algo que aparta a los hombres de su supuesta «naturaleza» masculina”

En definitiva, la homosexualidad es cada vez más visible en las series de ficción televisivas españolas, siendo predominante la figura del hombre sobre la de la mujer. Aunque el discurso establecido defienda la normalidad y la integración total en la sociedad, algunos de los personajes homosexuales siguen sufriendo rechazo y discriminación por su identidad sexual tanto a nivel laboral como familiar incluso entre su círculo de amigos.

En 2006 tuvo lugar la aprobación y entrada en vigor de la Ley de Promoción de la Autonomía Personal y Atención a las personas en situación de dependencia o conocida también como Ley de Dependencia. A través de ella pretendió apoyar a aquellas personas que, por una enfermedad, accidente o vejez, se hubieran convertido en dependientes y necesitasen una ayuda económica o de cuidado digno para ellos y para sus cuidadores. En

las series de ficción aparecen casos de personas mayores que, llegadas a cierta edad, ven como sus condiciones cognitivas se han deteriorado por demencia senil o Alzheimer, o que se encuentran en una situación de soledad o de menor consideración y abandono por su familia. El caso más llamativo se narra en *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009). Cuando el doctor Sancristóbal llega a San Martín del Sella, sustituye a Don Severino, un hombre mayor apreciado por los vecinos y a quien entristece jubilarse. Al cabo de las semanas, Mateo descubre que Don Severino sigue ejerciendo clandestinamente la medicina en su casa y que, además, ha perdido totalmente la cabeza: sigue pensando que es el médico del pueblo y que tiene 35 años. Entre todos los vecinos se alían para, con un simple teatro en el que todos participan, hacerle creer que le reclaman en una residencia no como paciente sino como médico y así asegurarse de su bienestar. La misma preocupación que genera Don Severino se aprecia en otras series con menciones y apariciones puntuales de padres o abuelos de personajes principales que son cuidados por éstos o internados en una residencia para su mejor atención. Son varios los abuelos y abuelas que se sienten solos o una carga para sus familias.

Otro colectivo vulnerable es el de la infancia o adolescencia. Los menores de edad, que están en proceso de desarrollo y crecimiento, pueden enfrentarse a diferentes problemáticas o situaciones traumáticas que consiguen condicionarles en su desarrollo posterior como adultos. Uno de los problemas que más les afecta es el *bullying* o acoso escolar porque, según los expertos, desencadena un hundimiento de su autoestima y un aislamiento social que puede llegar a interferir en su relación con otras personas y en la construcción de su personalidad. Varios son los ejemplos que se encuentran en la ficción televisiva en España en esos años como reflejo de una problemática que se hizo más visible a raíz del suicidio en 2004 de un joven de 13 años, Jokin Ceberio, en Fuenterrabía (Guipúzcoa) tras sufrir acoso escolar (Ordaz, 2004). Al igual que en el caso real en el que

se inspira, en *Al filo de la ley* (TVE, 2005), un adolescente se suicida tras no soportar más la presión por el acoso escolar que le infringen unos compañeros de clase en su instituto, conocido y consentido por sus profesores, y que sale a la luz tras su muerte. En *Los Serrano* (Telecinco, 2003), el hijo mediano de la familia, Guille, impulsado por el odio que siente ante su hermanastra Teté y con la que comparte clase, manipula y coacciona al resto de compañeros de estudios para que la ignoren y la traten mal con la condición de que él siga siendo su amigo. Su objetivo es aislarla y dejarla sin amistades. Precisamente esta problemática del acoso escolar ha sido recurrente en los programas de ficción, transmitiendo, según los expertos, una imagen negativa de los centros escolares y la educación (García Matilla, 2007).

Además del *bullying*, otras dificultades que pueden afectar a la infancia y la adolescencia se vinculan al entorno familiar en el que crecen y son educados, porque no siempre son adecuados para su correcto desarrollo. Menores abandonados por ser diferentes, como en *Los Protegidos* (Antena 3, 2010); entregados en adopción y siendo motivo de lucha entre la familia adoptante y la biológica por quien ofrece un entorno más adecuado para él, como en *Al filo de la ley* (TVE, 2005); sufriendo abusos sexuales, como se mencionó anteriormente en la serie de abogados; o padeciendo maltrato físico y psicológico por parte de sus progenitores, como Jaime Acosta en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005).

La adolescencia se tipifica en la pantalla como una etapa complicada que provoca conflictos constantes entre padres e hijos. Estos conflictos, anteriormente mencionados, surgen entre los *Jóvenes o adolescentes inmaduros* y los *Padres de familia ejemplares* y las *Madres trabajadoras*. Pero existen diferencias a la hora de educar entre los padres y las madres. Mientras que ellos se muestran como más severos e intransigentes con las normas familiares, ellas conocen, escuchan y comprenden mejor a sus hijos y se ponen

de su parte en más ocasiones, como se demuestra en *Los Serrano* (Telecinco, 2003). Eso no evita los conflictos intergeneracionales desencadenados cuando los jóvenes pelean por sus sueños, como es el caso de la música en el protagonista de la serie de Globomedia de Telecinco, o de problemas más serios como embarazos no deseados, como el de Sofía en *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007).

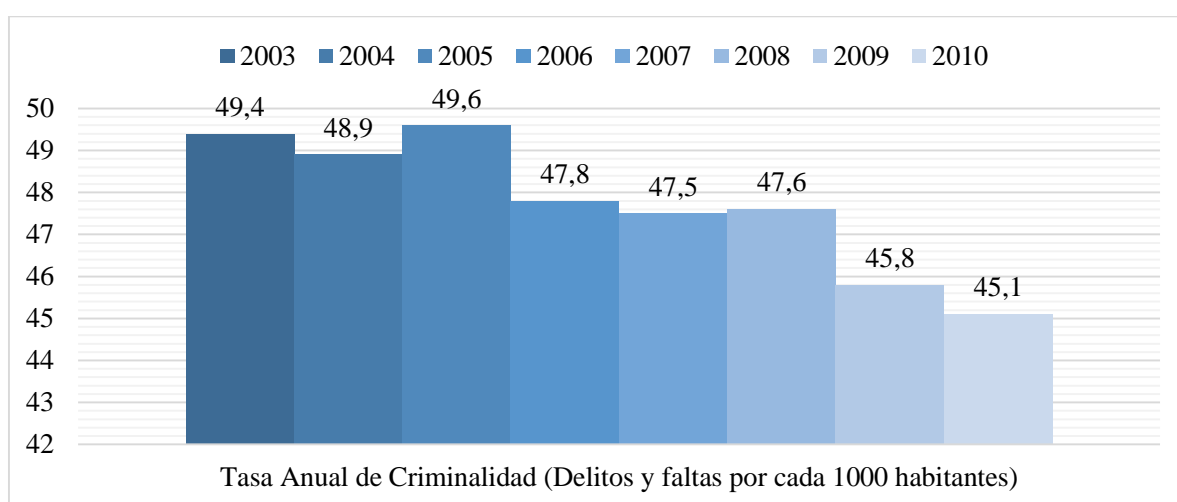
5.6.3. Criminalidad, delitos y drogas: más en la ficción que en la realidad

Según un informe sobre la Evolución de la Criminalidad publicado por el Ministerio del Interior en 2010 (Ministerio del Interior, 2011), la tasa anual de criminalidad en España en 2003 ascendió a un 49,4% (Gráfico 1). Esta tasa, relativa a los delitos y faltas cometidos por cada 1000 habitantes, ha ido descendiendo progresivamente hasta alcanzar en 2010 el 45,1%. En comparación con la media de la Unión Europea que era, en 2010, del 67,6%, España se encontraba muy por debajo del marcador, lo que le aportaba el valor de ser un país seguro. De igual manera, según los datos del estudio, la ciudadanía percibía una mayor sensación de inseguridad en los primeros años de la década, cuando ronda el 22%, que en los finales, donde desciende hasta el 8% como concepto de problema del país. De igual manera, si se acude a la Tabla 6, Ítems de los Barómetros del C.I.S. sobre las principales preocupaciones de los españoles entre 2003 y 2010 de este capítulo, se observa que este indicador pasa de los puestos 3 y 4 en 2003 y 2004, al puesto 5, 6 o incluso 7 en años posteriores.

Por lo tanto, la ciudadanía manifestaba una percepción sobre peligrosidad y desprotección ciudadana ante la posible criminalidad pero, en el fondo, consideraban que vivían en un país seguro. El mencionado informe del Ministerio del Interior diferencia cuatro tipos diferentes de delitos como los principales que contribuyen a la percepción de inseguridad para la ciudadana, porque suponen un ataque directo a la población:

- Delitos contra la vida, la integridad y la libertad de las personas
- Delitos contra el Patrimonio
- Faltas de lesiones
- Faltas de hurto

Gráfico 1: Tasa Anual de criminalidad. Delitos y faltas por 1000 habitantes (2003 – 2010)



Fuente: Ministerio del interior

Estas amenazas, que figuran como comunes, son también las asiduas en las ficciones televisivas del momento. Se trata de las agresiones que sufren los personajes de manera personal y que les convierten en víctimas. De hecho, a diferencia de lo que ocurría en las etapas anteriores, en las que los problemas más representados eran los relacionados con la economía, en estos años los más visibles se refieren a la inseguridad ciudadana, los crímenes y delitos, y a los problemas sociales. Asimismo, a esto se suma que existe una mayor inversión económica en el mundo televisivo que busca una mayor calidad y variedad en los productos audiovisuales, persiguiendo la estela de éxito de otras producciones extranjeras. Series policiacas y de misterio o suspense empiezan a convivir en la parrilla de programación junto con comedias ligeras o familiares. En las primeras,

los delitos más comunes son los asesinatos, secuestros, estafas o relacionados con la salud pública, mientras que en las segundas se incluyen tramas relacionadas con hurtos, robos y otros delitos menos graves que generan situaciones cómicas y de enredo.

Los delitos más comunes en el periodo y que se repiten en un gran número de series son los asesinatos u homicidios, que se incluyen dentro del primer tipo de delito que cataloga la inseguridad ciudadana según el Ministerio del Interior. En *Motivos Personales* (Telecinco, 2005), *Génesis, en la mente del asesino* (Cuatro, 2007), *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2009) y *Los misterios de Laura* (TVE, 2009) se muestran muertes violentas producto de la venganza y/o premeditación. En las series de Telecinco constituye la trama principal lineal, en las ficciones policiacas de Cuatro y TVE cada semana el equipo resuelve uno o más crímenes independientes entre sí. En estas series prima el suspense y la acción, lo que lleva hasta un límite muy exagerado la realidad, puesto que buscan sobre todo el entretenimiento morboso de lo peligroso. Al final, el público desea la venganza del personaje considerado bueno, el protagonista, o descubrir quién es el antagonista culpable y que le atrapen.

También se incluye algún homicidio en la trama, , pero, en menor número o de manera puntual, en otras series de intriga y misterio como *Al filo de la ley* (TVE, 2005), *Herederos* (TVE, 2007) o *Los Protegidos* (Antena 3, 2010). Al igual que los crímenes, los intentos de asesinatos, las palizas, las amenazas de muerte y los secuestros son agresiones relacionados con la vida, la integridad y la libertad de las personas que aparecen en las ficciones televisivas en menor medida que ayudan a mantener el suspense. En estos casos, la comisión de este delito constituye el punto de inflexión que da comienzo a la historia de misterio, en el inicio del episodio, si es una serie con capítulos autoconclusivos, o en el primer episodio si se trata de una narrativa de construcción lineal. El primer episodio de la serie de abogados de TVE arranca con la muerte de una prostituta

y la acusación a su último cliente, que no se recuerda nada porque estaba drogado. Con la aparición del cadáver se desarrolla la trama posterior centrada en descubrir al verdadero culpable de la muerte de la joven. *Los Protegidos* arranca su trama lineal con el secuestro de la hija de la mujer protagonista por sus poderes especiales y el posterior asesinato del único hombre que parecía capaz de ayudarla.

Es importante considerar que el número de agresiones o actos delictivos que aparecen en el argumento de una serie no convierte a la convierte en más violenta, lo que lo determina es que dichos elementos puedan contribuir al aprendizaje y a la imitación de conductas violentas en los telespectadores. Entre los indicadores que lo posibilitan está la construcción de escenas violentas con narratividad propia, que la violencia tenga una intencionalidad y parezca ser la única solución al problema, que el protagonista que la inflige sea atractivo físicamente, los testigos sean pasivos o que el agresor se quede sin castigo tras su acción (González Fernández, 2012).

Los robos y los hurtos resultan más comunes en las series de comedia familiar. Sirven para activar carcajadas y tramas divertidas con los personajes que los padecen o que intentan resolver. En uno de los episodios de *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), a las vecinas mayores del 1º les roban en su casa. Ante el miedo de que puedan volver a aparecer los ladrones, instalan una compleja alarma que salta contantemente y trae de cabeza al resto de vecinos, porque no les deja dormir. Las situaciones que desencadena ese primer robo protagonizan una de las tramas divertidas de ese episodio. Además de los robos en los domicilios, se observan también los atracos, la sustracción puntual de vehículos o el ataque a algún centro de trabajo.

No obstante, este tipo de delitos contra el patrimonio personal no son exclusivos de la comedia. En otras series dramáticas, de acción y de suspense también aparecen dentro de la espiral de violencia en la que se mueven los personajes. En *Sin tetas no hay*

paraíso (Telecinco, 2009), Jesús, el hermano de la protagonista, en el momento de quedarse en paro valora la posibilidad de empezar a trabajar de manera ilegal en un entramado de robo de vehículos de alta gama para venderlos en el mercado negro. El tipo de robos y hurtos que tienen lugar en estas series hacen referencia a situaciones mucho más peligrosas y de mayor carga delictiva que en las de comedia.

Generalmente se verbaliza, a través de algún personaje, que el mayor índice de criminalidad, ya sea en delitos contra la vida o contra el patrimonio, se concentra en los barrios más humildes y pobres, trazando un paralelismo entre ambos conceptos. Es recurrente en algunas comedias con personajes enfrentados de diferentes clases sociales que, aquellos que pertenecen a familias con mayor poder adquisitivo y viven en barrios acomodados, manifiesten su temor a vincularse con personas relacionadas con barrios más humildes, porque asocian esos entornos a la delincuencia y la inseguridad. En *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), Loli recuerda, con escasa añoranza, su antiguo barrio obrero como un foco de criminalidad, al igual que la madre de Veva en *Paco y Veva* (TVE, 2004), cuando su hija abandona el hogar familiar para independizarse en una casa más sencilla en un barrio del extrarradio. Sin embargo, la realidad reflejada contradice este tipo de afirmaciones. Los delitos y agresiones más graves afectan, por lo general, a personajes pertenecientes a una clase acomodada. Gracias a su mayor poder adquisitivo gozan de más facilidades para poder llevar a cabo estos delitos como asesinato o intento de agresión, secuestro, amenazas o incluso consumo de drogas. Por otro lado, su principal motivación es, en muchas ocasiones, su lucha por mantener el nivel de vida y el poder para hacer frente a la amenaza de posibles enemigos. Los delitos más visibles en los entornos más humildes se circunscriben a robos y hurtos, en muchas ocasiones, producto de un instinto de supervivencia.

Otra parte importante de los indicadores de la inseguridad ciudadana están relacionados con el consumo de drogas. Este problema, según la Tabla 23, no suponía, en estos años, un gran lastre en España, aunque siguió estando presente entre los primeros diez problemas según los españoles, hasta mediados de 2007. La presencia de las personas drogodependientes en las calles consumiendo o cometiendo pequeños hurtos o robos en establecimientos disminuyó, provocando una mayor sensación de seguridad ciudadana. Sin embargo, el perfil de delitos relacionados con la droga estuvo presente en las ficciones televisivas de esta etapa, aunque con diferencias respecto a la realidad.

Según la Memoria 2010 del Plan Nacional sobre Drogas que editó el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, el número de detenciones, denuncias y decomisos de drogas ilícitas se disparó exponencialmente año a año desde 2000. En 2003, fecha de inicio de este periodo, se produjeron 135.352 detenciones y denuncias y 131.415 decomisos. Siete años después la cifra se triplica con 337.352 detenciones y denuncias y 352.141 decomisos. Asimismo, el número de pacientes atendidos en los programas de mantenimiento de la metadona entre 2000 y 2010 apenas se modificó, moviéndose en una horquilla entre los 77.000 y 90.000. Sin embargo, este dato no significa que no se siguiesen consumiendo diferentes tipos de drogas entre la población, especialmente entre los jóvenes. Como expone la Encuesta Domiciliaria sobre Alcohol y Drogas en España (EDADES) 2009-2010 también del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, el cannabis fue la sustancia ilegal más consumida entre la población de 15 a 65 años. Un 52,3% de ellos afirmó haber recurrido a ella a lo largo de su vida en, al menos, una ocasión. Esta cifra se mantuvo estable desde 2003. Por otro lado, el consumo de cocaína descendió levemente a finales de la década de 2000 después de su incremento entre 1995 y 2005, habiendo sido probado por un 14% de la población. El resto de drogas (heroína, éxtasis, anfetaminas, anfetaminas, etc.) se situaron en niveles muy bajos de consumo.

Las tramas relacionadas con las drogas en estos años en las series de ficción se centraron más en mostrar la vida de personas que en el pasado eran drogodependientes y luchan por reinsertarse en la sociedad. También se acercó al telespectador el funcionamiento de las mafias del narcotráfico en España y en cómo se inicia la población joven en el consumo de algunas de estas sustancias y sus consecuencias. Estas perspectivas encajan con los datos de los informes.

Los antiguos consumidores de droga y adictos a la heroína demacrados, con necesidad constante de una dosis, que mendigaban en la calle, robaban o se prostituían, y que representaban la imagen tradicional que se tenía sobre este colectivo, desapareció de la televisión en este periodo. Esa figura fue sustituida por personas de mediana edad que intentan dejar atrás su consumo o que lo han conseguido a través de terapia y mucho esfuerzo. Reclaman su hueco en la sociedad como una persona normal a través de un trabajo, una vivienda digna o incluso una propia familia. Esta nueva vida y oportunidad es la que reclama Gema, una joven guiada por las abogadas de *Al filo de la ley* (TVE, 2005). La mujer es una ex toxicómana ya rehabilitada que reclama que se le devuelva la tutela de su hijo, arrebatada por los Servicios Sociales en su momento, y formar con él una familia en su nueva casa. Al final lo consigue, pero después de un intenso capítulo en el que se plantea el debate sobre cuál es el mejor hogar para criar al menor. A pesar de ese intento de normalización, el estigma de su pasado sigue está presente, les discrimina y se pone en duda la superación de su problema.

La ficción *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2009) permite conocer al espectador algunas claves, desde la ficción, de cómo funciona una mafia que se dedica al narcotráfico, cómo negocia con los proveedores colombianos, cómo llega esa droga hasta el consumidor y todo el dinero que en cada una de las fases se maneja. Como se ha visto

en las cifras anteriormente citadas, éstos son años de gran esfuerzo policial para desarticular a estas bandas y alejar de las calles su producto.

La ficción sitúa, en algún momento de la trama, a la juventud, entre los 18 y 30 años, en locales nocturnos de fiesta donde se socializan y en los que consumen alcohol y algún tipo de droga como cannabis y cocaína. Aquellos personajes que consumen o recurren a este tipo de estimulantes de manera recurrente lo hacen motivados por la necesidad de escapar de una dura situación personal que se ven incapaces de superar sin las drogas. Éstas se convierten en su vía de escape. Es lo que, por ejemplo, de ocurre a la joven hija de Natalia Nadal en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005) cuando su padre es asesinado en la cárcel e inicia una amistad que resulta ser una mala influencia. Una de las jóvenes que da el salto a la prostitución como medio para dejar atrás su pobre vida en *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2009), acaba también recurriendo al consumo de cocaína para soportar tener relaciones sexuales por dinero. Al final se convierte en una adicta a la sustancia y termina hundida. La ficción enseña también que el consumo puede acarrear graves consecuencias, ya no solo para los adictos, sino también para otras personas, como sucede cuando el joven torero Jacobo de la familia Orozco en *Herederos* (TVE, 2007) provoca ebrio un grave accidente de tráfico que acaba con la vida de otro conductor. La suma de alcohol y conducción es un binomio recurrente en las tramas protagonizadas por personajes jóvenes, generando a su vez más conflictos familiares.

La droga y su consumo tiene otras formas de ser contada en las series de ficción, pero de forma anecdótica. Por ejemplo, a través del dopaje en el deporte. En *Al filo de la ley* (TVE, 2005) acontece la denuncia de la muerte de un ciclista. También se muestra la adicción a medicamentos depresivos, como la que sufre Julia en *Herederos* (TVE, 2007) para superar las secuelas de su secuestro. No faltan víctimas inocentes que son obligadas

a consumir para posteriormente ser agredidas, como en *Génesis en la mente del asesino* (Cuatro, 2007).

En definitiva, la inseguridad ciudadana está presente en estos años en la ficción de una manera más protagonista que en etapas anteriores. Sin embargo, la sensación de amenaza ante un crimen o delito entre la población descendió año tras año. La necesidad de buscar historias más excepcionales, diferentes y emocionantes que acerquen al espectador a un entorno desconocido y llamativo, aunque no representasen la realidad, capitalizaron la oferta televisiva de producción española. Los delitos que atentan contra la integridad física o la vida tuvieron cabida en ficciones de suspense o drama, mientras que en la comedia optó por aquellos que afectaban a los bienes patrimoniales, robos o pequeños hurtos. La representación de la droga respecto a años anteriores se dulcifica, apostando por la reinserción y la justificación del consumo de estupefacientes. Incluso se ofreció una imagen atractiva de quienes trabajaban en su contrabando, como medio para ganarse la vida de forma fácil, exitosa y con lujos.

5.6.4. Servicios y derechos sociales. Un salto cualitativo

Dentro de esta categoría se han incluido aquellos elementos que podrían considerarse derechos de la ciudadanía y que son regulados y gestionados de manera pública por las administraciones. Algunas de ellas también pueden ser ofrecidas por organismos privados o concertados, como la sanidad o la educación, pero regulados por la legislación vigente que articula el país. El servicio educativo y sanitario, las dificultades para acceder a una vivienda digna, las reducidas pensiones de jubilación o viudedad, o la preocupación por el medio ambiente son cuestiones que aparecen en las ficciones de estos años, pero de manera minoritaria y circunstancial y están en función de la naturaleza de alguna trama capitular.

A) *Los retos educativos*

Los contenidos sobre educación en televisión tienen una presencia muy exigua, centrada más en cuestiones como la violencia o el acoso escolar en la ficción. En el caso de los informativos habría que añadir noticias fijas en el calendario como el inicio y final de curso o las vacaciones escolares (García Matilla, 2007: 65).

La educación y la enseñanza en las series de ficción aparece reflejada a través de algunos personajes principales que ejercen como profesores, como es el caso de Lucía en *Los Serrano* (Telecinco, 2003), pero también a través de los niños, niñas, adolescentes y jóvenes que acuden a clase, se enfrentan a las evaluaciones, hacen amigos, sufren *bullying* y también faltan a clase, abandonan sus estudios o los retoman. La imagen que se ofrece del sistema educativo es, en general, positiva. Sin embargo, la escuela o instituto es más bien un lugar en el que situar la acción que una excusa para abordar los problemas reales de la educación (García Matilla, 2007: 66). Solo se aprecia cierta crítica al sistema y a la formación del profesorado al abordar alguna cuestión delicada como el acoso escolar. En un capítulo que ya se ha mencionado de *Al filo de la ley* (TVE, 2005), en el que un adolescente se suicida por las constantes amenazas y ataques que recibe de sus compañeros, el foco de la responsabilidad se sitúa en el profesorado que ha sido conocedor y consentidor del sufrimiento del joven. Como defensa, los trabajadores del centro demandan más herramientas y formación para abordar estas problemáticas cuando suceden. Cuando Lucía en *Los Serrano* (Telecinco, 2003), se incorpora a su nuevo trabajo como profesora, es objeto de burla por parte de los escolares de su clase que le pintan la ropa con pintura. La situación la afecta, pero debe continuar con la lección a pesar de haber sido humillada y perdido su autoridad.

En todas las series que hay menores en edad escolar, estos se encuentran escolarizados en algún centro educativo. Aparecen tanto centros públicos como privados

o concertados, en más o menos, la misma proporción. Precisamente, la escolarización de los hijos cuando los padres han decidido cambiarse de domicilio o trasladarlos de un centro a otro es un problema recurrente. Por un lado, puede ocurrir que los centros realicen entrevistas previas a la familia para conocer el entorno de desarrollo de los niños y valorar su aceptación en el centro, como le ocurre a Laura en *Los misterios de Laura* (TVE, 2009), o que previamente evalúen la capacidad económica de las familias, si es un centro privado exclusivo, y se retrase su incorporación al centro, como les sucede a la familia Sánchez cuando llegan a la urbanización de lujo donde van a vivir en *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004). Por otro lado, igual que a un adulto le afecta cuando llega a un puesto de trabajo nuevo, a un estudiante le ocurre lo mismo cuando se incorpora a una clase nueva y diferente. En *Los Protegidos* (Antena 3, 2010), a todos los menores de la familia se les hace complicado encajar en sus nuevas clases o hacer nuevas amistades, porque en el pasado han sufrido el rechazo de sus compañeros por sus poderes.

La presión por aprobar, pasar de curso y no quedarse atrás la padecen tanto los más pequeños como los más mayores. Los padres no siempre representan un ejemplo a seguir para sus hijos a la hora de estudiar y eso también, en cierta forma, les perjudica. Esta falta de apoyo puede ser porque el progenitor carezca de cultura y herramientas para ayudar a sus hijos, como le ocurre a Diego en *Los Serrano* (Telecinco, 2003). También sucede que el padre anima a hacer trampas a sus hijos para aprobar, como aquel que recurre al equipo de *Los Simuladores* (Cuatro, 2007) para conseguir los exámenes y las respuestas y lograr que su hijo no repita curso, evitando dar disgusto a su madre enferma. La elevada exigencia que muchas veces los propios padres imponen a sus hijos no siempre resulta soportables para éstos. El hijo de Pablo Acosta, Jaime, en *Motivos Personales* (Telecinco, 2005) es incluso agredido por su padre debido a su bajo rendimiento académico en la universidad.

Esta desmotivación por el esfuerzo que supone estudiar, obligado a ello y no por decisión propia, provoca también que los jóvenes abandonen sus estudios y busquen un nuevo objetivo que de sentido a su vida. Eso le ocurre a Marcos en *Los Serrano* (Telecinco, 2003) cuando se plantea centrarse en su vocación musical y concluir sus estudios, o a Veva cuando conoce a Paco y rompe con su familia, su novio y deja sus estudios universitarios. De adultos pueden arrepentirse y decidir retomar sus estudios superiores para reinventarse profesionalmente. Lo ejemplifican dos personajes de *Doctor Mateo* (Antena 3, 2008), Ernesto y Marga, quienes, ya mayores, se plantean estudiar informática y enfermería y cumplir su verdadero sueño ahora que pueden.

B) Nuevos entornos en la representación de la sanidad

Las referencias o tramas relacionadas con un centro hospitalario, una enfermedad o un problema médico son escasas en las series de esos años. Todos los centros o profesionales de la medicina que aparecen pertenecen en su gran mayoría del sector público. La serie por excelencia que refleja este ámbito es *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009). El protagonista ejerce de médico rural en un pequeño pueblo de la cornisa cantábrica en España. La visión que se ofrece de la medicina resulta diferente a otras series, como la longeva *Hospital Central* (Telecinco, 2000) situada en un hospital de una gran ciudad. La realidad de un médico rural que refleja la series es la de una entrega completa, las 24 horas del día, porque es el único médico de la localidad. Las ambulancias para los traslados no siempre cuentan con toda la equipación necesaria por la falta de presupuesto y la atención sanitaria al final, en los medios rurales, acaba siendo más cercana y humana, pero, a la vez, con menos medios técnicos que en una gran ciudad.

Otra imagen del sistema sanitario que reflejó *Motivos Personales* (Telecinco, 2005) fue la de los laboratorios farmacéuticos. La ficción se centra en la venta de

fármacos a los hospitales con consecuencias fatales para los pacientes. En uno de los episodios de la ficción, una partida contaminada de un suero experimental de los Laboratorios Acosta, que se había comenzado a comercializar, resulta estar contaminada y provoca la muerte de varios pacientes en un hospital por fallo multiorgánico.

En general, la imagen que se da del sistema sanitario público es positiva, especialmente del comportamiento de los profesionales y su relación con los pacientes, supliendo con sus conocimientos la falta de medios técnicos. La atención y protección al enfermo se presenta como uno de los aspectos más destacados de estos facultativos.

C) La burbuja inmobiliaria en la ficción

El problema de la vivienda, en concreto, la adquisición de una casa o los problemas con el alquiler, protagonizan varias de las tramas de las series de ficción como respuesta a un problema real de la ciudadanía. Según los datos del Barómetro del CIS que quedan recogidos en la Tabla 21, el problema de la vivienda pasó de ocupar el puesto 8 y 9 al principio del periodo, a ascender hasta las primeras posiciones entre 2006 y 2007, un año antes de que estallase la conocida como “Burbuja Inmobiliaria”. Año tras año, desde 1996, el precio de la vivienda fue aumentando. Llegó a subir hasta un 176% más en 2003 (ABC, 11 de febrero de 2003). La situación de crecimiento se mantuvo hasta finales de 2007, cuando el mercado financiero no pudo seguir soportando las subidas y los bancos dejaron de contar con liquidez y capacidad para seguir otorgando hipotecas. El 75% de los jóvenes no podía acceder a comprar o alquilar una vivienda por su elevado precio (Portilla, 2003), según reclamaba la oposición al Gobierno del PP en esas fechas, el PSOE.

Uno de los problemas más recurrentes que se plantean los jóvenes que aparecen en varias de las series analizadas es la dificultad para independizarse, abandonar su hogar

familiar y logar encontrar una vivienda, bien sea de alquiler o adquirida. Constantemente se introducen referencias al elevado precio de los pisos y a la escasa oferta. Respecto a la compra, varios personajes se quejan de lo elevadas que son las hipotecas y de todos los años que tienen por delante para terminar de pagar la vivienda. En cuanto al alquiler, se pide un buen aval y no siempre la calidad de la vivienda es acorde al importe. Los jóvenes acaban en viviendas viejas y estropeadas que deberán reformar. Es, por ejemplo, lo que les ocurre a Roberto y Lucía en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), quienes compran un piso caro en el centro de Madrid, pero pequeño, antiguo y que necesita reforma. Lo mismo le ocurre a la pareja protagonista de *Paco y Veva* (TVE, 2004), que terminan viviendo en un local que había sido anteriormente bar y que deben transformar para que sea una vivienda digna porque es lo único que sin aval y sin trabajo fijo se pueden permitir. Elena y Gabi, en *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007), buscan también un piso donde poder vivir juntos, pero resulta muy complicado a pesar de tener trabajo fijo los dos. Como ejemplo de la demanda y la poca oferta de vivienda asequible, Elena acude a ver un piso en alquiler junto con veinte parejas más y en turnos de 5 minutos. A última hora los padres de la propia Elena les dejan su propia casa para vivir y ellos se mudan a su vivienda de la playa.

Una vez conseguida la vivienda, si es de alquiler, los conflictos entre inquilinos y caseros son otras de las constantes tramas de las series de ficción en la comedia. En *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), Belén y Alicia, las amigas que comparten piso en el 3ºB, siempre tienen a su casera pendiente de que paguen el alquiler. En uno de los episodios, las jóvenes se retrasan unos días porque aún no han cobrado su sueldo y Concha les amenaza con poner en alquiler de nuevo el apartamento y echarlas. Angustiadas, acuden a otro vecino abogado para conocer sus derechos y descubren que ellas pueden denunciar a su casera porque entra en su vivienda sin su permiso y además

carecen de contrato. Situaciones parecidas ocurren en otras ficciones como *Al filo de la ley* (TVE, 2005), en la que un casero quiere echar a sus arrendadores y les corta la luz para atemorizarles. Cuando el inquilino ha perdido su vivienda por algún problema con su arrendador, volver a encontrar un nuevo lugar para vivir no resulta siempre fácil. El camarero de Diego en *Los Serrano* (Telecinco, 2003) duerme durante unos días en el bar porque no encuentra otra vivienda.

Todas estas situaciones de búsqueda de casa, de conflictos y abuso de los arrendatarios por el precio elevado de los alquileres; y de burbuja inmobiliaria que vivía el país se abordan en series de comedia desde la crítica social. Cuando llegan los impagos y la sombra del desahucio se adueña de los habitantes de una vivienda, ya sea por compra o alquiler, la fatalidad de la situación se acentúa y el drama se apodera de la historia. En *Los Simuladores* (Cuatro, 2007), una anciana recurre al equipo en uno de los episodios para evitar ser desahuciada de su piso, donde lleva viviendo muchos años, porque le han subido el alquiler y no puede pagarlo con su pensión exigua. Gracias al buen hacer del equipo la mujer mayor consigue seguir viviendo en la casa y no temer quedarse en la calle a su edad.

La crisis económica, el caos financiero y el estallido de la burbuja inmobiliaria trajo consigo que muchas familias no pudieran seguir haciendo frente al pago de su cuota hipotecaria en el momento en el que sus fuentes de ingresos se redujeron y necesitaron vender su vivienda por menos dinero del que les costó. En *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009), la protagonista se plantea vender su casa ya que, con la separación de su marido y solo su sueldo, es incapaz de poder seguir haciendo frente a todos los gastos que le supone su hogar.

Por lo general, los problemas relacionados con la vivienda que atravesaba en esos años el país se manifestaron de una manera realista dentro de la ficción. Se dio cuenta de

la búsqueda de una vivienda digna a un precio asequible, de los desahucios y de los abusos de los caseros y de las entidades bancarias que sufrían los ciudadanos. En todas y cada una de las tramas donde esta problemática es protagonista, ya sea en comedia o en serie dramática, se deja traslucir una cierta denuncia social contra el sistema. El personaje se muestra indefenso, debe claudicar y aceptarlo. Como recuerda en uno de los capítulos de *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), Mariano, el padre del portero: la vivienda es un bien de primera necesidad, pero aun así es cara.

D) *Lo menos representado: Medio Ambiente y Pensiones*

La problemática relacionada con el medio ambiente, el reciclaje y el cambio climático se convirtió en estos años en un activo importante para la opinión pública, sobre todo en los años de bonanza económica. Los medios de comunicación, asociaciones que luchaban por salvaguardar el medio ambiente y la administración pública incidieron en cuestiones medioambientales relacionadas con la recogida de residuos y su posterior reciclaje, en la persecución de empresas contaminantes mediante multas y denuncias públicas, y el fomento y puesta en valor de actitudes a favor del consumo de productos naturales.

A finales de la década de los 90 y principios de los 2000 comenzó la concienciación desde las administraciones públicas por el reciclaje de la mayor parte de los envases y productos que se desechaban en cada hogar. La instalación de contenedores para cada tipo de residuo y la concienciación a cada vecino de la importancia de separar sus basuras y depositarlos en el lugar correspondiente fue ardua y tediosa, generando muchas veces el descontento por incorporar esa nueva tarea a las labores cotidianas. Así ocurre en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003) cuando deciden comenzar a reciclar

en la comunidad y se molestan tanto los vecinos, por tener que tener que utilizar varias bolsas diferentes, como el portero, que deberá sacar y limpiar más cubos de basura.

En otras series más dramáticas o policiacas, el foco del medio ambiente se sitúa en la persecución de empresas que contaminan espacios naturales de uso común como ríos o montes, y que afectan a los vecinos de los municipios lindantes, siempre bajo la sombra de la corrupción y el soborno a los ayuntamientos y organismos públicos como consentidores. Esto obliga en ocasiones a los ciudadanos a ser los defensores de su medio y ser los que persigan a los empresarios contaminantes. Así aparece reflejado en *Al filo de la ley* (TVE, 2005), *Los Simuladores* (Cuatro, 2007) o *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009), en diferentes casos. La visión natural y saludable la aporta la cada vez mayor costumbre y placer por los alimentos naturales, no procesados y saludables. Así se refleja a través de la huerta y la verdulería ecológica de la tía Juana en *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009). La presencia de este tipo de problemas relacionados con los servicios públicos y el bienestar común es muy anecdótica o testimonial. A diferencia de las tramas relacionadas con la sanidad o la educación, la problemática medioambiental se percibe como una preocupación nueva que exige una mayor concienciación al respecto.

Menos atención ocupa en la ficción el tema de las pensiones. Únicamente aparecen un par de alusiones por parte de una de las jubiladas vecinas de la serie *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003). Marisa, que justifica sus acciones de robo en un pequeño comercio en que cobra una pensión mínima. Las personas mayores que son retratadas en las series de ficción de estos años no demuestran estar afectadas económicamente o pasar penurias, siempre y cuando tengan una vivienda en propiedad y una pensión por jubilación o viudedad suficiente.

5.6.5. La calidad de la política y la corrupción que invade el sistema

La concepción que existía, en esta época, sobre la clase política española en general, era bastante negativa. La ciudadanía manifestaba una visión crítica de su trabajo y gestión, y la sospecha de que la corrupción constituía una práctica regular e intrínseca del sistema. Así se refleja en las series de ficción de estos años y en los anteriores. Las ideas de que las personas que ostentan cargos de poder establecen acuerdos con empresas en contra de los intereses de la ciudadanía o del bien común frente al suyo propio, que son fácilmente sobornables o tienen como principal motivación mantenerse en el poder, engañando y manipulando desde su privilegiada situación, son definiciones que expresa el ciudadano al hablar de los políticos. En una encuesta del CIS de 2004, “Ciudadanos ante la política (II)”, se preguntaba a los entrevistados, según su opinión, por cuál era la principal motivación de los candidatos a diputado a presentarse a unas elecciones. El 57% respondió que el poder y la influencia que se obtiene por el cargo. De igual manera, el 51,9 % se mostraba insatisfecho o muy insatisfecho con su trabajo.

No obstante, no se han localizado, en las ficciones analizadas, muchas referencias específicas a la clase política más allá de su perfil social, su grado de corrupción o fraude en el ámbito laboral. Tampoco se menciona de manera directa a ningún político o persona pública relevante de la actualidad española. Todos son personajes ficticios o comentarios puntuales sobre la política en general. Únicamente aparece, de manera secundaria, un cargo público local que resulta ser corrupto, en *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009). Respecto a los comentarios que se desprenden, en uno de los capítulos de *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), en una junta de vecinos en donde hay poca afluencia se decide proceder a votar una propuesta. A pesar de las críticas, una de las vecinas, Paloma defiende que, aunque sean pocos, en el Congreso a veces también lo son y votan igualmente. Esta observación da a entender y critica que los representantes políticos en

ocasiones no cumplen tampoco con sus funciones en la cámara legislativa. En otra ficción, *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), la madre de la familia Sandoval, Claudia, regaña a su hija Laura porque le había asegurado que acudiría a cuidar a unos niños para ganarse un dinero como niñera y así ir haciéndose más responsable de sus gastos. Como la joven le mintió, y engatusó a su familia, su madre le augura un gran futuro como política porque se le da muy bien mentir y prometer.

Los ciudadanos consideran que existe corrupción y fraude de una manera normalizada y extendida dentro del sistema, ya no solo político, sino también en los servicios públicos. Estas prácticas se perciben tanto a la hora de cerrar negocios entre empresas como en el ejercicio del poder de unas personas sobre otras. Los personajes no se sorprenden ante hechos de este tipo. En las comedias, las incidencias y estafas se valoran como elementos propios de la picaresca y malicia de algunos personajes, presentándose como algo positivo por la inteligencia que implica. En las series policíacas o de suspense se mantiene mayor fidelidad a la realidad para denunciar estas prácticas.

La corrupción relacionada con la política, como se ha comentado, es algo normalizado y que no escandaliza a los personajes cuando encuentran algún indicio de ello. En *Los Simuladores* (Cuatro, 2007), una mujer contacta con el equipo para que le ayude a comprar un piso que desea a un precio más económico. El dispositivo planeado consiste en fingir uno de ellos ser un trabajador de una constructora que visita la vivienda, mientras la mujer está con los vendedores de la inmobiliaria e informa de que en la acera de enfrente van a hacer un bloque de pisos de 16 plantas, restando las vistas de la vivienda, que era su principal atractivo de venta. Ante esto, el vendedor lo da como cierto porque piensa en voz alta que seguramente han sobornado a algún político: “a saber a quién habrán tenido que untar para conseguir la licencia”. Eso posibilita que la mujer pueda negociar un precio más bajo, siendo falsa esa construcción.

La corrupción se representa sobre todo dentro de la administración y los servicios públicos. Esta habilidad la realizan los empresarios que, a través de dinero o sobornos a los funcionarios públicos implicados, consiguen a cambio prebendas o beneficios negociados con anterioridad para sus intereses. En *Al filo de la ley* (TVE, 2005), al director del bufete, Gonzalo, le detienen por su relación con un caso de soborno antiguo cuyas pruebas llegan a la policía cuando osa enfrentarse judicialmente a un gran empresario por malas prácticas medioambientales. En el pasado, Gonzalo y otro socio de su despacho, por indicación de un cliente de entonces, una constructora, sobornaron a un funcionario para que aceptara un informe falso sobre la seguridad de unos edificios de viviendas que iban a construir, que después se hundieron provocando varias víctimas. Ejemplos así se extienden, por ejemplo, al campo policial, en donde policías descubren que algunos compañeros resultan estar también a sueldo de clanes mafiosos o empresarios, como en *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008).

La idea de corrupción desde el punto de vista empresarial suele estar ligada fundamentalmente al sector de la construcción urbanística, relacionado con estos años de crecimiento del precio de la vivienda de compra o alquiler. Un gran número de empresas ligadas a la construcción se aprovecharon de la gran demanda de la sociedad y el elevado coste del metro cuadrado y adquirieron licencias para llevar a cabo sus obras, en ocasiones, mediante sobornos y delitos a los políticos que debían otorgarlas. La imagen del constructor corrupto, orgulloso de ello y que se considera impune y por encima de la ley, la encarna sin lugar a dudas el personaje del padre de Lucía, en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003). Los vecinos lo envidian, por el dinero que posee, y lo aborrecen, por su bajeza moral, a partes iguales, y no dudan en manifestárselo así a su hija cuando tienen ocasión. Sin embargo, no solo las sociedades constructoras son corruptas o cometen estafa. En las ficciones de estos años hay otras, como los laboratorios

farmacéuticos (*Motivos Personales*, Telecinco, 2005) o los asesores fiscales de la familia Sánchez en *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), que casi los conduce a la ruina al robarles todo su dinero.

Todas estas escalas de corrupción se replican a su vez, aunque en menor medida, en sociedades u organizaciones en las que existe un poder o líder sobre un grupo de personas que gestiona bienes comunes, por ejemplo, en una comunidad de vecinos. De nuevo aparece la idea de la picaresca y la pillería. Una de las tramas más recurrentes en la comedia coral de *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003) hace referencia a la mala gestión del perenne presidente de la comunidad, Juan Cuesta, o al menos eso sospechan algunos vecinos del bloque de viviendas.

La idea de la corrupción es expuesta como una parte de la miseria humana que nos define en general y que está más vinculada con el poder. Las tramas que se exponen en los ejemplos visualizados, ya sea en series de humor o en dramas, se muestran de una manera realista y verosímil, exagerando más el comportamiento de los personajes, sus diálogos o acciones, que la propia acción en sí.

5.6.6. La agenda de la actualidad fuera de la ficción

Entre 2003 y 2010 acaecieron, en la actualidad política española, una serie de eventos trascendentales que, no obstante, apenas tuvieron repercusión en las tramas y las historias de las series de ficción nacional en esos años. Entre los 10 primeros ítems nombrados por los ciudadanos encuestados en los barómetros del CIS de esos años como principales problemas, aparecen los siguientes temas de manera llamativa:

- El terrorismo perpetrado por ETA
- Las guerras en general (Balcanes, Irán, Afganistán, etc.)
- Los nacionalismos (el estatuto de Cataluña, ...)

- El desastre del Prestige
- El terrorismo internacional (Al Qaeda, 11 S, 11 M, etc.)

Salvo en el caso del primero de ellos, que se extiende a lo largo de los años, el resto solo son mencionados puntualmente en una única encuesta.

La banda terrorista ETA durante varias décadas provocó miedo y terror entre los españoles con sus continuos atentados terroristas que dejaron tras de sí miles de víctimas entre heridos y asesinados, cuya finalidad era reivindicar la independencia del País Vasco a través de la lucha armada. Debido al temor intrínseco que sacudía la sociedad por su amenaza, las referencias en las series al grupo terrorista o sus atentados, durante los años que se encontró en activo, fue totalmente nula. La única ficción que abordó la recreación de un acontecimiento real pero antiguo en estos años fue la miniserie de Antena 3 *Una bala para el Rey* en 2009, en donde se narró el intento de atentado terrorista contra el rey de España en el verano de 1995 y cómo se pudo abortar por parte de la policía. ETA anunció el cese definitivo de su actividad armada el 20 de octubre de 2011 (Aizpeolea, 2011). La última víctima fue un policía francés en territorio galo en 2010 (Gálvez, 2018). A partir de entonces, algunas ficciones televisivas más mencionaron la problemática o incluyendo personajes vinculados con el grupo terrorista vasco en sus tramas, pero siempre desde un punto de vista histórico y dramático como conflicto del pasado. Hasta ese momento sólo el cine y la literatura habían situado tanto a víctimas como a verdugos como protagonistas de algunas de sus historias. El nivel de preocupación de los españoles respecto al terrorismo vasco, basándonos en los Barómetros, desde 2003 a 2009, se mantuvo elevado y únicamente a lo largo de 2010, mes a mes, fue descendiendo ante la desaparición de la amenaza.

En marzo de 2003 tuvo lugar la denominada “Cumbre de las Azores”. Esta fue una reunión en las islas portuguesas en la que participaron los presidentes de Estados

Unidos, George W. Bush, de Reino Unido, Tony Blair, y de España, José María Aznar. Abordaron los pasos a seguir en la crisis diplomática con Irak, presidido por el dictador Saddam Hussein, por supuestamente, estar armándose con “armas de destrucción masiva” (*El Mundo*, 16 de marzo de 2003). El ultimátum lanzado al gobierno iraquí para que se desarmara desembocó en la Guerra de Irak y la posterior ocupación del país. La posición del gobierno español de apoyo al conflicto fue duramente criticada por la sociedad española y tuvieron lugar multitudinarias manifestaciones en contra de la inminente guerra (*El País*, 15 de febrero 2003). Como consecuencia, la referencia a las guerras y los conflictos bélicos adquirió protagonismo en los barómetros del CIS (Tabla 30). Esta guerra (e invasión posterior) apenas tuvo referencias en las tramas de series de ficción analizadas de estos años. No existen alusiones de manera directa, sino a través de comentarios breves de personajes, como, por ejemplo, la mención a que en la televisión y las noticias “solo aparecen bombardeos, invasiones...” (*Al filo de la ley*, TVE, 2005).

La participación y apoyo de España a la Guerra de Irak parece ser que fue uno de los motivos que justificaron el atentado terrorista del 11 de marzo en Madrid en 2004, que se saldó con 193 heridos en varias estaciones de tren de la capital tras la colocación de varios artefactos explosivos en trenes de Cercanías (*El País*, 11 de marzo de 2004). El atentado fue reivindicado por la organización terrorista islamista Al Qaeda (*El Mundo*, 12 de marzo de 2004). Precisamente, por ese motivo, se disparó su presencia en el Barómetro de marzo de 2004 hasta la décima posición. De estos atentados no hay menciones ni referencias de ningún tipo, al igual que con el terrorismo de ETA en estos años. La fractura social que supuso a raíz de su gestión política lo ha convertido en un tema tabú en la ficción televisiva de entretenimiento más allá del debate, el documental o el programa informativo. Únicamente, cuando el paso del tiempo cerró algo la herida social, Telecinco se atrevió a realizar una miniserie de ficción en 2011 que relataba, según

la versión oficial tras el juicio por parte de la Audiencia Nacional y el Tribunal Supremo, cómo se habían planificado y llevado a cabo los atentados (*20 minutos*, 2011). La ficción se titulaba *11-M, para que nadie lo olvide*.

En un estudio posterior sobre el impacto de la violencia en los espectadores, tomando como referencia las imágenes emitidas sobre el ataque terrorista del 11-M, las conclusiones a las que se llegaron fueron que emocionalmente se genera un fuerte impacto tanto la primera vez como las repetidas veces que se visualizan. Por otro lado, el público asume una función de culpabilidad y responsabilidad como sujeto activo (Fernández, Revilla y Domínguez, 2011).

Sin embargo, otro conflicto bélico anterior que sí estuvo presente en las ficciones de este año fue la guerra de los Balcanes, que dio lugar a la desmembración de Yugoslavia tras varios enfrentamientos étnicos y en donde soldados españoles participaron dentro de misiones de paz de la ONU a mediados y finales de los años 90. El sufrimiento y los trastornos psicológicos que padecieron algunos soldados tras participar en un conflicto bélico y su intento de reinsertarse en su antiguo hogar tras pasar por esta situación traumática son protagonistas de uno de los episodios de *Génesis, en la mente del asesino* (Cuatro, 2007). En uno de los casos que deben investigar los policías de la brigada, un asesino en serie y sus víctimas tienen en común haber participado como soldados en Bosnia. Los homicidios que comete, además, representan cuadros bélicos de Goya, en concreto, de la serie “Los Desastres de la Guerra”. En la ficción se visibiliza a estas personas que, en su momento, acudieron a un territorio hostil como soldados y que a su regreso no vieron reconocido su esfuerzo por la sociedad.

Por último, dos temas que acapararon portadas y titulares en estos años no saltaron a la ficción. Estos fueron el hundimiento del petrolero *Prestige* en las costas gallegas, que provocó un gran desastre natural a finales de 2002 y principios del 2003 (Pereiro, 2002);

y la redacción y aprobación del nuevo Estatut de Autonomía de Cataluña, entre 2005 y 2006, que generó polémica en el país (Aizpeolea, 2005). Ambos acontecimientos removieron los cimientos de la sociedad. El primero por el enorme impacto ecológico que supuso y la marea de voluntarios que se movilizaron para limpiar las costas, y el segundo por sembrar la división entre catalanes independentistas y el resto de españoles que consideraban la unidad del país en peligro ante las nuevas competencias que reclamaba la mencionada autonomía.

A tenor del análisis de los hechos representados en las series de ficción y de los problemas propios de la actualidad y del contexto del país que protagonizan la agenda pública, parece que el entretenimiento, por lo menos el de consumo masivo y que busca la rentabilidad económica, como es el caso de la televisión, no se atrevió a introducir en sus tramas ciertos problemas de la realidad vivida en el país (guerras, terrorismo, etc.) hasta que éstos dejaron de ser actuales, en el caso de ETA cuando dejó la lucha armada en 2011 o en el caso del terrorismo *yihadista* cuando pasaron unos años desde el 11-M en 2004. Para evitar la ruptura social se impuso la autocensura (Veres, 2004). Cuando estos hechos se convirtieron acontecimientos históricos y se cerraron algunas de las heridas formaron parte de las tramas de ficción, bien de una serie de carácter histórico realista que retrate la coyuntura de aquel momento, o bien de un drama cuyos personajes arrastran un trauma por lo vivido en la etapa representada.

CAPÍTULO 6: LA FICCIÓN COMO TERAPIA SOCIAL. CONCLUSIONES.

A lo largo de estos veinte años analizados se ha comprobado que la ficción nacional experimentó cambios importantes que marcaron con claridad diferentes etapas. Uno de los principales factores que contribuyó a la evolución de este género ha sido la competencia en el marco televisivo español, que removi6 los cimientos de la producción audiovisual en España y, en concreto, de la ficción televisiva. Primero llegaron las primeras televisiones privadas generalistas, Antena 3 y de Telecinco, en 1990; y después Cuatro y de La Sexta a partir de 2005 y 2006, respectivamente. La ficción creció no sólo porque se incrementó la oferta, sino también porque constituyó una de las apuestas más importantes de los nuevos canales, convirtiéndose además en la marca de cada cadena. No obstante, hay que señalar diferencias. Mientras que, en los primeros 15 años, los cambios se centraron en la experimentación con nuevos géneros y nuevas temáticas, pero siempre pensando en una audiencia, por lo general, familiar, a partir de 2005 se produjo una fragmentación de las audiencias, motivada no sólo por la llegada de los dos nuevos canales y si no también por cambio en la recepción tradicional de la televisión en el seno familiar. La expansión de internet, el abaratamiento de los nuevos dispositivos, la aparición de canales temáticos con la llegada de la televisión digital terrestre transformó las formas de recepción, pero también la oferta que se adaptó a este nuevo tipo de demanda.

Un segundo factor importante, que ayud6 a la transformación de la ficción nacional en este periodo, fue precisamente la necesidad de atender las demandas de los espectadores. Se comprueba que sus gustos evolucionaron con el tiempo como consecuencia de la propia maduración política, social y cultural de la sociedad española que ha permitido abordar temas con una mayor carga de realismo, pero también de la maduración del público como espectador televisivo. Este nuevo espectador era muy

aficionado a las series nacionales y extranjeras y, al mismo tiempo, más exigente. La posibilidad de acceder a cada vez más y diversos contenidos audiovisuales de diferente estilo permitió elegir y desarrollar un gusto propio.

Cada etapa se definió por fórmulas propias que se desarrollaron de manera repetitiva hasta la saturación del propio modelo planteado. La aparición de una serie de ficción de éxito marcó también tendencia, como se ha visto, puesto que el afán por atraer a grandes audiencias condujo a imitar modelos, con resultados desiguales. No hay que descartar en esta estrategia la intención, por parte de las cadenas, de arriesgar el menor capital posible, puesto que no sólo se imitaron series nacionales sino también extranjeras (sobre todo estadounidenses), constituyendo éstas un filón de inspiración inagotable, en sus dos versiones (adaptación o inspiración).

Durante el primer periodo, la fórmula mayoritaria fue la comedia familiar de unos 30 minutos de duración, con una escenografía de tipo teatral y un tono costumbrista clásico. Algunas de estas series estuvieron protagonizadas por actores y actrices famosos entre el gran público. La estructura predominante a partir de 1995 fue, sin embargo, la de la *dramedia*, como *Médico de familia* (Telecinco, 1995), que conjugó tramas de humor con dramáticas, en un entorno profesional pero también familiar. Esta ficción, que adaptó a la industria española el modelo de trabajo estadounidense, fue un gran éxito y el espejo de otras ficciones de estos años en los que se potenciaron problemas personales con preocupaciones laborales. A principios de la década de los 2000, el modelo se saturó y, junto con la multiplicación de los canales de televisión privados y por tanto de la oferta, los géneros y temáticas de la ficción se diversificaron. Surgieron con fuerza series propias de ciencia ficción, terror, misterio o aventuras históricas. Además, es importante tener en cuenta, que fue la propia audiencia la que reclamó este tipo de contenidos. No se producían series para todos los públicos sino para muchos y diferentes.

Finalmente, y no menos importante, cabe señalar la propia naturaleza de la televisión, en constante mutación. El dinamismo, la flexibilidad y las innovaciones formaron parte de la programación televisiva en su constante competencia entre cadenas y entre otros medios (fundamentalmente internet). La sensación primera es que se reiteraron tramas, personajes o ambientación, pero, como se ha explicado a lo largo de estas páginas, siempre se dieron puntos de renovación.

Respecto a la evolución de los personajes, se ha comprobado una tendencia hacia un mayor realismo o verosimilitud de los personajes respecto a la realidad que representan. Durante los primeros años de la ficción televisiva con la competencia, los personajes, tanto masculinos como femeninos, presentaban una caracterización organizada en torno a una dicotomía: por un lado, personalidades con rasgos tradicionales o conservadores; y, por otro, personajes con ideas modernas y progresistas. Mientras los primeros obedecían a estereotipos más propios de épocas pasadas, los segundos disfrutaban de los aires de cambio que vivía la sociedad. En el primer periodo, los personajes femeninos ya reclamaban un mayor protagonismo y dedicación a su desarrollo personal y profesional. El choque o enfrentamiento entre ambos tipos de personajes constituía el desencadenante de gran parte de las tramas de estos años. Es interesante añadir, que algunos de los modelos masculinos y femeninos se construyeron de manera binaria. No supuso una forma de proceder generalizada, pero sí fue importante en la ficción de estos primeros años. Se trató una opción reveladora: *Mujer dominante y Hombre dominado*. Ambos se complementaron y, al mismo tiempo, conformaron un conjunto de valores presentes en la sociedad.

En el segundo periodo, la búsqueda de un mayor realismo dentro de las tramas y de los personajes, trajo consigo protagonistas más próximos a la realidad y con una construcción más elaborada: tenían un pasado, unos sueños, unas motivaciones,

problemas personales, miedos e inseguridades y se convirtieron en un medio creíble para plantear tramas y preocupaciones más próximas con la realidad, como la violencia de género, la homosexualidad, la inseguridad ciudadana, los problemas económicos, las dificultades laborales y de conciliación familiar, etcétera. En estos años, predominaron los personajes con una mentalidad más actual que aceptaban mejor los cambios sociales de su entorno. Los personajes femeninos empezaron a desempeñar una profesión, generalmente cualificada, y abandonaron el ambiente privado, es decir, el hogar, como su único lugar de desarrollo personal. No obstante, siguieron encargándose del cuidado de los hijos y de las tareas domésticas de manera mayoritaria. Por su parte el hombre adulto, mostraba una perspectiva más abierta, aceptando bien tener a mujeres dentro de su trabajo o que sus propias parejas lo ejercieran. Se perfila una nueva masculinidad, que se preocupa de las tareas antes solo femeninas y de su familia, aunque con ayuda, y estas tareas no suponen un problema para su ascenso profesional.

En estos años también existieron personajes jóvenes inmaduros e independientes que, antes de sentar la cabeza y formar una familia, se esforzaban en desarrollarse profesionalmente o disfrutar de su juventud y parejas esporádicas. Por el contrario, aparecieron personajes conservadores, pero carentes del afán moralista de los anteriores años. Se convirtieron en los consejeros y en el vértice de unión de la familia.

En la última etapa se mantuvo una gran diversidad de personajes, tanto masculinos como femeninos. En general, se asocia con mayor normalidad que las mujeres realicen una profesión de responsabilidad y trabajar fuera del hogar, sin conformarse con ser amas de casa. Hasta las de mayor edad aceptaban con naturalidad estos cambios de paradigma que, en su momento, supuso para ellas un freno importante en sus aspiraciones laborales. Los personajes femeninos destacaron, en los últimos años analizados, por su firmeza y lucha constante, bien sea para ser villanas, para perseguir su sueño de ascenso social, para

pelear en un trabajo, por tener las mismas oportunidades que un compañero hombre, para reponerse a un maltrato o para educar a sus hijos.

Por su parte, los personajes masculinos, renunciaron a antiguos clichés antes recurrentes como la golfería o el enredo amoroso y profesional como síntoma de éxito, la falta de compromiso, para mostrar también sus propias debilidades e inseguridades, a la hora de buscar trabajo, tener una relación formal, enamorarse, definirse unos objetivos vitales o tener que encargarse de sus hijos. La figura del padre de familia perfecto fue sustituida por otras figuras paternas más realistas en las que éstos no siempre podían asumir todas las dificultades mientras representan un ejemplo de comportamiento para sus hijos. Asimismo, en ficciones de acción, los personajes protagonistas némesis de los villanos eran mayoritariamente hombres vigorosos frente a mujeres inteligentes y más delicadas.

El recurso de novedad en este periodo reside en los tintes de exageración y comportamientos demasiados esperpénticos de algunos personajes vulgares que protagonizaron algunas series de comedia. Su comportamiento ruin, interesado y con una actitud conservadora frente a los cambios. Sus acciones, no siempre ejemplares, conformaban el motivo de comicidad y transmitían una idea positiva porque no se mostraban sus verdaderas consecuencias.

A lo largo de todas las etapas, es importante incidir en la idea de que los personajes posibilitan que ciertas problemáticas de la sociedad, recogidas en los Barómetros del CIS, se hicieran visibles y se normalizasen con el tiempo. La ficción se erigió como una gran arma para poder poner el foco en cuestiones que formaban parte de la cotidianeidad de los ciudadanos, pero también para ridiculizar conductas reprobatorias o admirar a personajes cuyo comportamiento era todo un ejemplo.

Las diferentes etapas analizadas evidencian una serie de géneros dominantes que marcaron las pautas y fórmulas predominantes. Sin embargo, a lo largo de los años, la necesidad de innovación y novedad que reclamó la audiencia se consiguió a través de una hibridación de géneros que, quizás, hasta entonces no se había planteado.

En la ficción nacional predominó la comedia en todas las fases analizadas, más familiar y sencilla al principio, más mordaz al final. La presencia mayoritaria de este género indica que la ficción se plantea sobre todo como entretenimiento: se programó en *prime time* y ocupó el espacio destinado, en otros tiempos, a los concursos, las variedades o los programas de humor. Esta función fue especialmente nítida en los primeros años donde prevaleció la comedia familiar española, heredada del periodo en el que TVE tuvo el monopolio, que buscaba la evasión. Pero *Médico de familia* (Telecinco, 1995) mostró que la combinación de ciertos tintes dramáticos, con un tono general de humor, eran bien tolerados por la audiencia y la comedia fue evolucionando, ganando en realismo y dando pie a la primera hibridación de géneros.

A pesar de esta evolución y del avance del drama, la comedia perduró hasta el final del periodo analizado. En los últimos años, a pesar de la gran variedad de géneros y temáticas, la comedia despuntó con un tono exagerado y más próximo al humor rudo y soez, con comedias como *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), *Los Serrano* (Telecinco, 2003) y *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004). Este tipo de series estaban mayoritariamente dirigidas a un público familiar. Pero la comedia evolucionó, también hacia el ámbito profesional, incluyendo humor en tramas policiacas o médicas.

El drama adquirió una posición más destacada a partir del segundo periodo con la temática profesional como combinación infalible. A lo largo de casi una década, fue usual el formato de serie profesional dramática y la diferencia entre ellas residía en muchos casos en el colectivo profesional en que se inspiraba: policías, médicos, periodistas o

abogados. A diferencia de otras series extranjeras, las ficciones españolas profundizaron en los entresijos de la profesión, pero se mantuvieron fieles a las tramas personales, más próximas al género de las telenovelas que a las ficciones de calidad. Así, en los últimos años, se dio el salto al drama familiar, con argumentos y tramas más próximas a la telenovela. El tercer ámbito de inspiración lo constituyó la historia que, salvo excepciones, se utilizó más como ambientación que como un intento de divulgación de hechos o personajes concretos de otras épocas.

La mencionada fragmentación de públicos se dio sobre todo en cuanto a la edad, es decir que no existieron grandes diferencias entre series para mujeres o para hombres adultos, pero sí entre series para jóvenes o para un público más mayor. Para los primeros, es decir para los jóvenes, se ofertaron ficciones sobre la amistad, el misterio o la ciencia ficción. No fueron producciones importantes, en cuanto a presencia cuantitativa, pero sí respecto a su impacto social. Los jóvenes se identificaron con los personajes de sus series favoritas (*Compañeros*, Antena 3, 1998; *Un paso adelante*, Antena 3, 2002; *Física o Química*, Antena 3, 2008; o *Los Protegidos*, Antena 3, 2010), que arrastraron a masas de fans. En parte fue la captación de este público el que renovó y diversificó las tramas de las series.

Finalmente es necesario señalar que las producciones mejoraron en presupuesto, decorados, ambientación... de forma que los estándares de producción se elevaron especialmente en los últimos años, así como su duración, exportación a otros mercados y presencia en el *prime time* de todas las cadenas. Ello explica que el sector de las productoras, caracterizado por la inestabilidad, el oportunismo, la fragmentación en pequeñas empresas, se transformasen en empresas estables y fuertes en el mercado audiovisual español.

En cuanto a la estructura de las tramas en la ficción televisiva, no existió un modelo concreto para cada género de ficción en cada periodo. La evolución en los diferentes tipos de ficción no estuvo sólo en función del género o de la temática en la que se englobó, sino que dependió del número de personajes y en especial del planteamiento argumental.

En las series de comedia predominaron las tramas principales autoconclusivas en cada capítulo que se combinaban con un par de conflictos secundarios que se nutrieron a lo largo de los capítulos como guía de la relación entre los personajes. Sin embargo, en las series dramáticas profesionales, se conjugaron varias tramas en un mismo episodio, unas autoconclusivas con las tramas que debían abordar los personajes, y otras lineales que desarrollaron los conflictos personales entre los personajes y su arco dramático. En las series dramáticas familiares y series de misterio se prefirió una historia lineal que obligaba a los espectadores a seguir la trama de la historia de manera continuada.

En definitiva, en función de la historia, los tipos de tramas elegidas variaban. El incremento del número de personajes y la duración de los capítulos, permitió introducir en paralelo varias historias, dentro de las denominadas esferas de relación. Esto permitió poder abordar diferentes problemáticas presentes en la realidad a través de cada personaje.

Las tramas personales llevaron el peso de la ficción. Los conflictos amorosos, familiares, el entorno profesional y los problemas económicos representaron las principales preocupaciones de los personajes en la ficción. Este tipo de desvelos eran reconocidos por la audiencia con claridad, porque les afectaban en su día a día. Sin embargo, en la ficción, muchas de las tramas se resolvían por la suerte o el azar; incluso por la ayuda de otros personajes. El esfuerzo y el buen trabajo o el afán de superación no se plantean como formas de solucionar o superar dificultades.

Los problemas que afectaron a los españoles a lo largo de estos años no siempre aparecieron en la pequeña pantalla y, cuando lo hicieron, no lograron una representación verosímil o creíble. Hay que tener en cuenta que la ficción, en un principio, estaba planteada para un público heterogéneo y generalista, por lo que ciertos problemas minoritarios tuvieron una escasa o nula representatividad. Por ejemplo, apenas se mencionaron los relacionados con el medio ambiente o el medio rural, debido a la mayor tendencia de representación urbana, o las pensiones, que afectan a los jubilados. De igual manera, otros problemas delicados y presentes en la sociedad con una fuerte carga emotiva, como era el terrorismo de ETA, no se incorporaron a las tramas por respeto a las víctimas y para no tomar parte del conflicto.

La ficción poseía principal la función de entretener, y por ello, ciertos temas banalizaron y suavizaron dentro del drama social que suponían. Los problemas económicos y de desempleo, no se expusieron de una manera realista en una gran mayoría de casos. Tampoco las consecuencias reales de un despilfarro económico o de estar desempleado. Los personajes no aparecieron en colas del paro, no fueron desahuciados o no se quedaron sin comer por falta de recursos. En una gran mayoría de las ocasiones, si se enfrentaban a algún tipo de apuro, la situación se resolvía, como se ha comentado, o bien de forma fortuita o por la ayuda de algún amigo o familiar.

Aun así, la ficción no sólo entretenía, también informaba y educaba a la audiencia. Las series tenían la habilidad de situar, aunque sea de manera secundaria, ciertas cuestiones sociales como la igualdad, la violencia de género, la homosexualidad, los cambios en la configuración del núcleo familiar o la inmigración dentro de su historia. De esa manera, acerca a la audiencia a posibles realidades que podían no tener en su entorno o que, teniéndolas, no sabían cómo actuar. Los temas planteados estos años contribuyeron a dar normalidad a los cambios experimentados por la sociedad y a facilitar

el entendimiento entre los grupos sociales que los aceptan y aquellos que todavía manifiestan valores inmovilistas o de resistencia a los nuevos tiempos. Puede afirmarse, en este sentido, que la ficción televisiva llevó a cabo cierta terapia social a favor del entendimiento y la tolerancia.

Pero la ficción ofreció más características. Otra de ellas fue la prevención. En un gran número de series, tanto de adolescentes como profesionales, aparecieron numerosas referencias a delitos (asesinatos, violaciones, secuestros, palizas, robos...) y al consumo de drogas. Más allá de la espectacularidad de las historias, éstas posibilitaron que la audiencia tomase conciencia de las consecuencias de ser un delincuente o un drogadicto, a la vez de prevenir a posibles víctimas.

Un último rol de la ficción se sustentó en la denuncia social. Al representar problemas relacionados con la mala gestión pública (sanidad, educación o policía) o la corrupción política, algunas series demandaron una mejor calidad en el servicio para el bien de los ciudadanos y de la sociedad.

BIBLIOGRAFIA

20minutos.es (18 de julio de 2008), “‘Los Serrano’ se despiden con una audiencia... de ensueño”. Recuperado de

<http://www.20minutos.es/noticia/400084/0/serrano/final/serie/#xtor=AD-15&xts=467263> (consultado el 06 de agosto de 2015)

20minutos.es (2 de julio de 2011), “La miniserie del 11-M se basará en los hechos probados en sentencias y fallos de la Justicia”. Recuperado en: <https://www.20minutos.es/noticia/1099410/0/serie/11-M/telecinco/> (consultado el 11 de octubre de 2018)

ABC (2 de noviembre de 1990), “‘Vídeos de Primera’ y ‘El precio justo’, líderes de audiencia”, p. 108

ABC (12 de febrero de 1991), “Maura, Banderas, Forqué y Resines, actores de Plata”, p. 91

ABC (18 de octubre de 1992), Publicidad de *Brigada Central II*, p. 123

ABC (12 de enero de 1998), “Ana Obregón, Carmen Maura y Antonio Resines quedan ‘A las once en casa’”, p. 129

ABC (17 de agosto de 2000), “Los gasolineros creen que la subida del crudo repercutirá inmediatamente en los carburantes”, pág. 43

ABC (11 de febrero de 2003). “El precio de la vivienda en Madrid ha crecido un 176% desde 1996”. Recuperado de: <https://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-02->

2003/abc/Economia/el-precio-de-la-vivienda-en-madrid-ha-crecido-un-176-desde-1996_161417.html (consultado el 20 de octubre de 2018)

<http://www.academiav.es>, página web de la Academia de Televisión de España con el perfil de Pedro María Olmedilla. Recuperado en: <http://www.academiav.es/premios/talento-2004/#.VfHR7NLtmko> (consultado el 06 de agosto de 2015)

ABRIL, G. (1995), *La televisión hiperrealista*, en Revista CIC (Cuadernos de Información y Comunicación) nº 1, p. 93-104

AIZPEOLEA, L. R. (1 de octubre de 2005). “El Gobierno afirma que ajustará el Estatuto "al interés general y a la Constitución", en *El País*. Recuperado en: https://elpais.com/diario/2005/10/01/espana/1128117602_850215.html consultado el 11 de octubre de 2018)

AIZPEOLEA, L. R. (20 de octubre de 2011), “ETA pone fin a 43 años de terror”, en *El País*. Recuperado en: https://elpais.com/politica/2011/10/19/actualidad/1319056094_153776.html (consultado el 10 de octubre de 2018)

ALADRO, E. (2000), “De la telenovela a la televigilancia. «Gran Hermano» y la nueva era del perspectivismo relacional en la televisión”, en CIC: *Cuadernos de información y comunicación*, 5, pp. 291-300

ALBERDI ALONSO, I. (2014), “El retraso de la procreación y el mantenimiento de la juventud”, en *Revista Metamorfosis: Revista del Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud*, 0 – Marzo 2014, pp. 9-25

ALBERT, A. (23 de septiembre de 1992). “TVE presenta 'Crónicas del mal', una serie española de terror y fantasía” en *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1992/09/23/radiotv/717199243_850215.html (consultado el 10 de septiembre de 2015)

ALTMAN, R. (2000). Los géneros cinematográficos. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-0979-4

ALCAIDE, S. (3 de febrero de 2001), “La audiencia no responde a la serie 'Dime que me quieres' de Antena 3” en *El País*. Recuperado en http://elpais.com/diario/2001/02/03/radiotv/981154803_850215.html (consultado el 15 de septiembre de 2015)

ALONSO BAYÓN, M., y SOTELO GONZALEZ, J. (2009), “Los menores y las series de ficción: investigando con *Los Serrano*”, en *Revista de la SEECI (Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana)*, 18, pp. 148 - 161

ÁLVAREZ, P. (9 de enero de 1996), “Concha Velasco vive los problemas de una mujer madura en una nueva serie” en *El País*. Recuperado en http://elpais.com/diario/1996/01/09/radiotv/821142001_850215.html (consultado el 14 de septiembre de 2015)

AMADO MIER, I. (14 de noviembre de 1990), “TVE sustituye 'Cristal' por otro 'culebrón' con los mismos actores”, en *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1990/11/14/radiotv/658537202_850215.html (consultado el 14 de septiembre de 2015)

AMADO MIER, I. (30 de marzo de 1993). “‘Farmacia de guardia' atrapa a la audiencia” en *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/1993/03/30/radiotv/733442401_850215.html (consultado el 06 de agosto de 2015)

AMILIBIA (12 de abril de 1994), “Dejo «Truhanes»”, en *ABC*, pág. 139

ANABITARTE, A. (18 de octubre de 1993), “El auge de las telecomedias españolas encuentra el respaldo de la audiencia”, en *ABC*, pág. 131

ANIORTE, C. (17 de enero de 2000), “Cayetana Guillén Cuervo busca su sitio en la noche de los lunes” en *ABC*. Pág. 86

ANIORTE, C. (7 de junio de 2004), “Telecinco revive la movida madrileña con «Los 80: tal como éramos». Coronado asegura haberse inspirado en Felipe González para su papel”, en *ABC*. Recuperado en https://www.abc.es/hemeroteca/historico-07-06-2004/abc/Comunicacion/telecinco-revive-la-movida-madrile%C3%B1a-con-los-80-tal-como-eramos-coronado-asegura-haberse-inspirado-en-felipe-gonzalez-para-su-papel_9621903124066.html (Consultado el 29 de octubre de 2015).

ÁVILA SAAVEDRA, G. (2009), “Nothing Queer about queer television: televised construction of gay masculinities”, en *Media, Culture and Society*, 31 (1), pp. 5 - 21

APOSTUA, L. (29/10/1994), “Mi comandante” en *ABC*, pág. 124

Banco Mundial. Base de datos sobre la población rural por países (1960 – 2017). Recuperado en: <https://datos.bancomundial.org/indicador/sp.rur.totl.zs> (Consultado 20 de octubre de 2018)

BELMONTE, J. y GUILLAMON, S. (2008), “Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV”, en *Comunicar*, 31 (XVI), pp. 115-120

BERROCAL GONZALO, S., REDONDO GARCIA, M., MARTIN JIMENEZ, V. y CAMPOS DOMINGUEZ, E. (2014), “La presencia del infoentretenimiento en los canales generalistas de la TDT española”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, pp. 85-103

BLANCO MALDONADO, A. (2017), “La evolución histórica de los programas musicales en la televisión española: De los programas de divulgación musical a los *talent shows*”, en *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 35, pp.1-14.

BRETON, P. y PROULX, S. (1990), “La nouvelle télévision traversée par l’idéologie de la communication”, en *Communications*, 51 (“Télévisions / mutations” dirigida por Francesco Casetti y Roger Odin), pp. 27-31

Boletín Oficial del Estado. Ley 77/1978, de 26 de diciembre, de modificación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social y de su Reglamento. Recuperado de <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1979-700> (consultado el 14 de septiembre de 2015)

Boletín Oficial del Estado. Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. Recuperado en <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-21760> (consultado el 12 de noviembre de 2018)

BUONANNO, M. (2000), *El Drama Televisivo*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 84-743-2754-

BUONANNO, M. (2008), *The Age of Television: Experiences and Theories*. Bristol: Intellect. ISBC: 978-1-84150-181-9

BUSTAMANTE, E. (2013). *Historia de la Radio y Televisión en España. Una asignatura pendiente de la democracia*, Barcelona: Gedisa.

CALDERON ESPAÑA, M.C. (1997), *Movida y sociedad. Análisis-estudio de un fenómeno socio-económico*, Sevilla: Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, D.L.

CAMPELO, S. (2 de mayo de 2003), “El "reality" mató a la estrella de la televisión”, en *ABC*, pág. 83

CANOVACA DE LA FUENTE, E. (2011) “La influencia del serial estadounidense en el mercado español: una comparativa entre "Perdidos" y "El internado"”. En PEREZ GOMEZ, M. A. (Coord.), *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, págs. 859-873, ISBN 978-84-695-1808-3

CANTOR, M. G. (1990). “Prime-time fathers: A study in continuity and change” en *Critical Studies in Media Communication*, 7 (3), p.275-285.

CAPDEVILLA GOMEZ, A., CRESCENZI LANNA, L. y ARAUNA I BARÓ, N. (2013), “Relaciones afectivas, adolescencia y series de ficción. Sexo y amor en *Sin tetas no hay paraíso*”, en Miguel Hernandez Communication Journal, 4, pp. 191 - 212

CARBONELL, M. P. (2006). *Series españolas de televisión (1989-2005)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

CARRASCO CAMPOS, A. (2010). “Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones” en *Miguel Hernandez Communication Journal*, 1, pp. 174-200

CASCAJOSA VIRINO, C. C. (2005), “Por un drama de calidad en televisión. La segunda edad dorada de la televisión norteamericana”, en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 25, (2)

CASCAJOSA VIRINO, C. (2006), “No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO” en *Zer*, 21, p. 23-33

CASCAJOSA VIRINO, C. (2010), “La representación del fenómeno terrorista en la televisión contemporánea en España: del tabú a la ficción y el humor”, en IBÁÑEZ, J.C. y ANANIA, F. (coord.), *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Zamora: Comunicación Social

CASCAJOSA VIRINO, C. y ZAHEDI, F. (2016), *Historia de la televisión*, Valencia: Tirant Humanidades

CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1999), *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona: Paidós

CASTILLO, S. (23 de marzo de 1992), “Pastora Vega, la chica de ayer” en *ABC*. Pág. 97

CASTAÑARES, W. (1995), “Géneros realistas en televisión: los «reality shows»” en *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 1, pp. 79-92

CAVESTANY, J. (23 de noviembre de 1997), “Llega a España el mundo de 'Friends'”, en *El País*. Recuperado en

http://elpais.com/diario/1997/11/23/radiotv/880239602_850215.html (Consultado el 15 de enero de 2016)

Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS). Barómetros

Centro de Investigaciones Sociológicas (14 de septiembre de 2004), *Ciudadanos ante la Política (II)*, nº 2572, pp. 6 - 8

CHAPETE (2 de junio de 1995), “Publicidad de combate”, en *ABC*, pág. 132

CHICHARRO MERAYO, M. del M. y RUEDA LAFFORD, J.C. (2008), “Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos” en *Comunicación y Sociedad*, XXI (2), p.57-84

CHICHARRO MERAYO, M. del M. (2012), “Representaciones juveniles en la ficción televisiva. Los jóvenes, los adultos y la escuela en *Física o Química*” en *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 14, p.199-220

COMSTOCK, J., y STRZYZEWSKI, K. (1990), “Interpersonal interaction on television: Family conflict and jealousy on primetime” en *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 34 (3), p. 263-282

COSTA SANCHEZ, C. (2010), “Coaching-shows: Análisis de un nuevo género televisivo”, en *Área Abierta*, 27

CUETO ASIN, E. y GEORGE, D. R. (2013), “Hispania, la leyenda: The Myth of Viriatus’ Struggle Transfigured for Television”, en *Communication&Society/Comunicación y Sociedad*, Vol.26 (3), pp. 117-129.

D.E. (28 de enero de 1994), "Felipe González afirma que no cederá a la presión de los sindicatos tras la huelga general", en *ABC*, p. 17

DELLE FEMMINE, L. y ALAMEDA, D. (1 de marzo de 2017), "La metamorfosis de España", en *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2017/02/27/actualidad/1488194732_820452.html (consultado 20 de febrero de 2018)

DÍAZ, L. (2006), *50 años de TVE*, España: Alianza Editorial

DÍAZ GONZALEZ, M.J. y QUINTAS FROUFE, N. (2013), "La absorción de La Sexta por Antena 3 de Televisión y sus efectos en el pluralismo externo del sistema televisivo español", en *Observatorio (OBS*)*, 7 (4), PP. 63 - 90

DIEGO, P. (2010): *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*, Eunsa, Pamplona.

DIEGO, P. y PARDO, A. (2008) ""Estándares de producción de 'dramedias' familiares en España: el caso de Médico de familia, Cuéntame y Los Serrano"". En MEDINA, M. (Coord.), *Series de televisión: El caso de Médico de familia, Cuéntame y Los Serrano*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, pp. 45-74. ISBN 10: 8484692426

DIEGO GONZALEZ, P. y GRANDIO, M. del M. (2011), "La producción de adaptaciones de ficción televisivas en España: "Life on Mars" y "La Chica de Ayer"". En PEREZ GOMEZ, M. A. (Coord.), *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, págs. 843-858, ISBN 978-84-695-1808-3

DIEGO, P. y GRANDIO, M. del M. (2011), “Clasicismo e innovación en la producción nacional de comedia televisiva en España (2000-2010)”, en *Revista Comunicación*, 9, vol. 1, pp. 49-66

DURÁN MANSO, V. (2017), “Los personajes homosexuales en el melodrama clásico: adaptaciones de Broadway a Hollywood (1951-1961)”, en *Revista Científica de Cine y Fotografía*, 16, pp. 307-334

ECHEVARRÍA, R. M. (27 de diciembre de 1992), “Pedro Masó: «No pueden perdonarme que tenga éxito»”, en *Revista Blanco y Negro*, pp. 70 a 74

ECO, U. (1986). “Televisión: la transparencia perdida” en *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen

El Día (17 de junio de 2003), “Consejo de Antena 3 nombra presidente a Lara Bosch y consejero delegado a Carlotti”. Recuperado en: <http://eldia.es/2003-06-17/comunicacion/1-Consejo-Antena-nombra-presidente-Lara-Bosch-consejero-delegado-Carlotti.htm> (consultado el 11 de octubre de 2015)

El Mundo (16 de marzo de 2003), “Bush, Blair y Aznar dan la última oportunidad a la vía diplomática”. Recuperado en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2003/03/16/internacional/1047790754.html> (consultado el 10 de octubre de 2018)

El Mundo (12 de marzo de 2004), “Al Qaeda asume la autoría del atentado de Madrid por 'un ajuste de viejas cuentas' con España”. Recuperado en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2004/03/11/espana/1079040520.html> (consultado el 11 de octubre de 2018)

El Mundo (5 de junio de 2005), “El PP acusa a TVE de manipular y anuncia que no volverá a participar en el programa '59 segundos'”. Recuperado en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2005/06/05/comunicacion/1117986349.html> (consultado el 06/08/2015)

El Mundo (15 de abril de 2008), “TVE no emitirá el tercer capítulo de la serie 'Plan América' el próximo lunes”. Recuperado en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/04/15/television/1208253641.html> (consultado el 29 de octubre de 2015)

El Mundo (5 de noviembre de 2010), “Competencia autoriza la fusión de Telecinco y Cuatro”. Recuperado en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/29/comunicacion/1288364345.html> (consultado el 20 de enero de 2016)

El País (1 de abril de 1993), “Antena 3 Televisión estrena una comedia de Fernan-Gómez y Resines”. Recuperado en: https://elpais.com/diario/1993/04/01/radiotv/733615203_850215.html (consultado el 11 de octubre de 2018)

El País (27 de septiembre de 1993), “Televisión Española estrena la serie de Armiñán 'Una gloria nacional'”. Recuperado en: https://elpais.com/diario/1993/09/27/radiotv/749084403_850215.html (consultado el 06 de agosto de 2015)

El País (16 de marzo de 1995), “Comienza el rodaje de la segunda parte de 'Ay, señor, señor’”. Recuperado en:

http://elpais.com/diario/1995/03/16/radiotv/795308404_850215.html (consultado el 06 de agosto de 2015)

El País (15 de mayo de 1996), “TVE producirá 18 episodios más de "Hostal Royal Manzanares" en 1997”. Recuperado de: http://elpais.com/diario/1996/05/15/radiotv/832111203_850215.html (consultado el 06 de agosto de 2015)

El País (6 de abril de 2002), “La serie de TVE 'Cuéntame' resiste frente al estreno de 'Gran Hermano’”. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2002/04/06/radiotv/1018044005_850215.html (consultado el 06 de agosto de 2015)

El País (15 de febrero de 2003), “Los organizadores cifran en más de tres millones los manifestantes en Madrid y Barcelona”. Recuperado en: https://elpais.com/internacional/2003/02/15/actualidad/1045263602_850215.html (consultado el 10 de octubre de 2018)

El País (31 de enero de 2004), “El Consejo de Europa cita a TVE como ejemplo de "manipulación informativa por influencia política"”. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2004/01/31/sociedad/1075503607_850215.html (consultado el 06 de agosto de 2015)

El País (11 de marzo de 2004), “Más de 190 muertos y 1.400 heridos en la mayor matanza terrorista en España”. Recuperado en: https://elpais.com/elpais/2004/03/11/actualidad/1078996617_850215.html (consultado el 10 de octubre de 2018)

El País (20 de febrero de 2009): “El Gobierno elimina el límite del 5% para participar en más de una televisión”. Recuperado de: https://elpais.com/sociedad/2009/02/20/actualidad/1235084403_850215.html (consultado el 10 de octubre de 2018)

El Periódico de Extremadura (27 de septiembre de 2003), “‘Cuéntame cómo pasó’ golea en el primer programa a ‘Gran hermano’”. Recuperado de http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/television/cuentame-paso-golea-primer-programa-gran-hermano_74225.html (consultado el 06 de agosto de 2015)

EPELDEGUI, M. (20 de abril de 1996), “La Primera emite desde esta noche veintiséis nuevos episodios de ‘Turno de oficio’” en *ABC*. Pág. 115

FANJUL-PEYRÓ, C., GONZALEZ OÑATE, C. y CABEZUELO LORENZO, F. (2015), “Elementos clave para el realismo de personajes en series de ficción televisiva. Un estudio del caso a través de ‘Glee’” en *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 20, pp. 185-202

FERNADNEZ, C. (24 de marzo de 1991), “Telecinco y «TP», un dúo para una noche de estrellas”, en *ABC*, p. 128

FERNANDEZ, D. (18 de mayo de 2009), “España se ha convertido ya en el epicentro de las madias de la prostitución en Europa” en *20 minutos*. Recuperado en: <https://www.20minutos.es/noticia/468926/0/mafias/prostitucion/espana/> (consultado el 15 de octubre de 2018)

FERNANDEZ, C., REVILLA, J.C. y DOMINGUEZ, R. (2011), “Las emociones que suscita la violencia en televisión”, en *Comunicar*, 36, pp. 95 - 103

FERNANDEZ LLEBREZ, F. (2004), “¿ ‘Hombres de verdad’?. Estereotipo masculino, relaciones entre los géneros y ciudadanía”, en *Foro Interno*, 4, pp. 15 - 43

FERRÉS, J. (1994), *Televisión y educación*, Paidós: Barcelona

Formulatv.com (29 de octubre de 2004), “Paco y Veva’ se despide con una audiencia inferior a los dos millones de espectadores”. Recuperado en: <http://www.formulatv.com/noticias/566/paco-y-veva-se-despide-con-una-audiencia-inferior-a-los-dos-millones-de-espectadores/> (consultado el 12 de octubre de 2015)

Formulatv.com (22 de febrero de 2005), “Canal+ pide al Gobierno poder emitir en abierto”. Recuperado en: <https://www.formulatv.com/noticias/874/canal-pide-al-gobierno-poder-emitir-en-abierto/> (consultado el 10 de octubre de 2018)

Formulatv.com (3 de mayo de 2005), “Telecinco estrena la novena temporada de 'Hospital Central'”. Recuperado en: <http://www.formulatv.com/noticias/1076/telecinco-estrena-la-novena-temporada-de-hospital-central/> (consultado el 13 de octubre de 2015).

Formulatv.com (23 de junio de 2005), “El Gobierno confirma a Telecinco y Antena 3 que Canal+ emitirá en abierto”. Recuperado en: <https://www.formulatv.com/noticias/1210/el-gobierno-confirma-a-telecinco-y-antena-3-que-canal-emitira-en-abierto/> (consultado el 10 de octubre de 2018)

Formulatv.com (10 de febrero de 2006) , “‘Los hombres de Paco' y 'Esta cocina es un infierno' pueden con 'Fuera de control’”. Recuperado en: <http://www.formulatv.com/noticias/1854/audiencias-los-hombres-de-paco-y-esta-cocina-es-un-infierno-pueden-con-fuera-de-control/> (Consultado el 14 de octubre de 2015)

Formulatv.com (12 de diciembre de 2006), “Las caras de Desengaño 21 se trasladan a una moderna urbanización en 'La que se avecina'”. Recuperado en: <http://www.formulatv.com/noticias/3316/las-caras-de-desengano-21-se-trasladan-a-una-moderna-urbanizacion-en-la-que-se-avecina/> (consultado el 06 de agosto de 2015)

Formulatv.com (13 de marzo de 2007), “'Manolo y Benito' despiden temporada con su mínimo de audiencia”. Recuperado en: <http://www.formulatv.com/noticias/3967/audiencias-manolo-y-benito-despiden-temporada-con-su-minimo-de-audiencia/> (consultado el 14 de octubre de 2015)

Formulatv.com (31 de agosto de 2007). “Un inspector y un niño superdotado resolverán misteriosos casos en 'Hermanos y Detectives'”. Recuperado en <http://www.formulatv.com/noticias/5348/un-inspector-y-un-nino-superdotado-resolveran-misteriosos-casos-en-hermanos-y-detectives/> (Consultado el 14 de octubre de 2015)

Formulatv.com ” (13 de septiembre de 2007), “La muerte de Pope marca la nueva temporada de 'El comisario'”. Recuperado en: <http://www.formulatv.com/noticias/5459/la-muerte-de-pope-marca-la-nueva-temporada-de-el-comisario/> (consultado el 13 de octubre de 2015)

FRANCÉS I DOMÈNEC, M. y LLORCA ABAD, G. (2012). *La ficción audiovisual en España*. Madrid: Gedisa.

FUENTE, L., TERESA BRUGAL, M., DOMINGO-SALVANY, A., BRAVO, M. J., NEIRA-LEON, M., y BARRIO, G. (2006), “Más de treinta años de drogas ilegales en España: una amarga historia con algunos consejos para el futuro”, en *Revista Española de Salud Pública*, 80 (5), pp. 505-520. Recuperado en:

http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-

57272006000500009&lng=es&tlng=es (consultado 20 de febrero de 2018)

FUENTES, C. (12 de octubre de 1994), “Aumenta entre la juventud el consumo de drogas sintéticas los fines de semana”. *ABC*, pág. 59

GALÁN FAJARDO H. (2006), “La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido” en *Revista Latina de Comunicación Social*, 61

GALÁN FAJARDO, H. (2007), “Construcción de género y ficción televisiva en España” en *Comunicar*, 28, p.229-236

GALÁN FAJARDO, H. (2007), “Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales”, en *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 7

GALINDO, C. (2 de septiembre de 1994), “Pajares : « Me asusta la idea de encerrarme un año en un camerino» ”, en *ABC*, pág. 113

GALLO, I. (6 de mayo de 2000). “Compañeros', de Antena 3, se emitirá los lunes” en *El País*. Recuperado en:

http://elpais.com/diario/2000/05/06/radiotv/957564004_850215.html (consultado el 06 de agosto de 2015)

GALVEZ, J.J. (30 de abril de 2018). “Del guardia Pardines al policía francés Jean-Serge Nérin”, en *El País*. Recuperado en:

https://elpais.com/politica/2018/04/24/actualidad/1524566296_179735.html (consultado el 10 de octubre de 2018)

GARCIA DE CASTRO, M. (2002), *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión españolas*. Barcelona: Gedisa

GARCIA DE CASTRO, M. (2003), “Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000”, en *Zer*, 14

GARCÍA DE CASTRO, M. (2008), “Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas”, en *Comunicar*, 30, pp. 147 - 153

GARCÍA GARZÓN, J.I. (2004), *Paco Rabal. Aquí un amigo*. Madrid : Algaba Ediciones

GARCÍA MATILLA, A. (2007), “Como mira la televisión a la Escuela”, en *Revista interuniversitaria de formación del profesorado (Una mirada a la Escuela desde los medios de comunicación)*, 59-60, PP. 63 - 74

GARCIA MIRON, S. (2014), “Acercamiento al estilo de Antena 3 en la Etapa de Asensio (1992-1997): evolución empresarial, contenidos, identidad y audiencia” en *Sphera Publica*, 2 (14), pp. 80-103

GARCÍA-MUÑOZ, N. y FEDELE, M. (2011). “Las series televisivas juveniles: tramas y conflictos en una «teen series»” en *Comunicar*, 37, p. 133 – 140

GARCÍA SANTAMARÍA, J.V. y FERNÁNDEZ-BEAUMONT FERNÁNDEZ, J. (2012), “Concentración y pluralismo en el nuevo escenario audiovisual español. Análisis de la absorción de la cadena Cuatro por Telecinco”, en *Anàlisi*, 47, pp. 57-74

GIL RUIZ, F.J. (2014), “La construcción del personaje en el relato cinematográfico. Héroes y villanos”. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid

GIL RUIZ, F.J. y GARCÍA GARCIA, F. (2016), “Héroe claro y héroe oscuro en el relato cinematográfico”, en *Área abierta*, Vol. 16, nº 3, pp. 1 - 16

GIORDANO, E. y ZELLER, C. (1999), *Políticas de televisión. La configuración del mercado audiovisual*. Barcelona: Icaria

GÓMEZ, R. (26 de diciembre de 1995). “Termina 'Pepa y Pepe', la telecomedia con mayor éxito de televisión Española”, en *El País*. Recuperado en: http://elpais.com/diario/1995/12/26/radiotv/819932402_850215.html (consultado el 6 de agosto de 2015)

GÓMEZ, R. (12 de diciembre de 1996). “'Médico de familia' bate su récord de audiencia” en *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1996/12/12/radiotv/850345201_850215.html (consultado el 6 de agosto de 2015)

GÓMEZ, R. (31 de marzo de 2005), “Caffarel proyecta una serie sobre la represión franquista” en *El País*. Recuperado en: http://elpais.com/diario/2005/03/31/radiotv/1112220004_850215.html (Consultado el 29 de octubre de 2015)

GÓMEZ GONZÁLEZ, M. del M. (1999), “El mundo de la pantalla, el mundo de la calle: Farmacia de Guardia” en *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, N° Extra 1, págs. 129 - 143

GONZALEZ DE GARAY, B. y ALFEO, J.C. (2012), “Complejos de inferioridad y superioridad. Estudio comparado de la representación del personaje inmigrante en Fawlty Towers y Aída, entre la xenofobia y la parodia”. En GUARINOS, V. y RUIZ MUÑOZ,

M.J. (Coord.) *Narrativas audiovisuales: convergencia mediática, transnacionalización e intercambio cultural. I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV), III Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales*, pp. 964-976. Recuperado en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/34307> (consultado el 15 de diciembre de 2018)

GONZALEZ FERNANDEZ, S. (2012), “La representación de la violencia en las series juveniles españolas”, en *Revista Comunicación*, 10 (1), pp. 943 - 957

GONZALEZ OÑATE, C. (2008), “«Cuatro»: la nueva estrategia de marca televisiva para conectar con los jóvenes”, en *Comunicar*, 31, XVI, pp. 357-366

GREENBERG, B. S., y COLLETTE, L. (1997). “The changing faces on TV: A demographic analysis of network television's new seasons, 1966–1992” en *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 41(1), p. 1-13.

GORDILLO ALVAREZ, I., GUARINOS, V. y RAMIREZ ALVARADO, M. del M. (2009), “Mujeres adolescentes y envejecimiento en las series de televisión. Conflictos de identificación, en *Identidades femeninas en un mundo plural*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 327-334

GORDILLO, I. y RAMIREZ ALVARADO, M. del M. (2009), “Fórmulas y formatos de la telerealidad. Taxonomía del hipergénero docudramático”. En LEON, B. (Coord.), *Telerrealidad. El mundo tras el cristal*, Sevilla: Comunicación Social, pp. 24-35

GORDILLO ALVAREZ, I. GUARINOS, V. CHECA GODOY, A., RAMIREZ ALVARADO, M. del M., JIMENEZ-VAREA, J., LÓPEZ RODRIGUEZ, F.J., SANTOS

ROMERO, F., PEREZ-GÓMEZ, M.A. (2010), “Hibridaciones de la hipertelevisión: información y entretenimiento en los modelos de infotertainment”, en *Admira*, 3, pp. 1-26

GRANDÍO PEREZ, M. del M. y DIEGO GONZALEZ, P. (2009), “La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de «Friends» y «7 vidas»”, en *Ámbitos*, 18, pp. 83-97

GUARINOS, V. (2009). “Fenómenos televisivos «teenagers»: prototipias adolescentes en series vistas en España” en *Comunicar*, 33, 203-211

GUARINOS, V., GORDILLO, I., LÓPEZ-RODRIGUEZ, F.J. (2013), “El nuevo hombre y sus carencias afectivas en la ficción española seriada de televisión”. En GUARINOS, V. (Coord.), *Hombres en serie: construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española en televisión*, Madrid: Fragua

GUERRERO, E. (2010), *El entretenimiento en la televisión española: Historia, industria y mercado*, Barcelona: Deusto Ediciones

GUBERN, R. (1984), “Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea”, en *Anàlisi*, 9, pp. 33-40

HERNANDEZ SAMPIERI, R., FERNANDEZ COLLADO, C. y BAPTISTA LUCI, M. del P. (2010). Metodología de la investigación. México: McGraw-Hill. Pág. 78. ISBN: 978-607-15-0291-9

HERRERO SUBIAS, M. y DIEGO GONZALEZ, P. (2009), “Series familiares de televisión: concepto, producción y exportación. El caso de Médico de Familia”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, pp. 238 - 247

HIDALGO-MARTÍ, T. (2015), “La mujer fatal en las series humorísticas españolas: una renovación del estándar en las series *Aída* y *La que se avecina*”, en *Anàlisi*, 5, pp. 1 - 19

HUERTAS, A. y FRANÇA, M.E., (2001), “Una aproximación a cómo contribuye la televisión en la construcción del yo”, en *Zer*, 11

HUNDLEY, H. (2002), The Evolution of Gendercasting: The Lifetime Television Network- “Television for Women”, en *Journal of Popular Film and Television*, 29, pp. 174-181

IGARTUA PEROSANZ, J. J., OTERO PARRA, J.A. y MUÑIZ MURIEL, C. (2006), “El tratamiento informativo de la inmigración en la prensa y la televisión española. Una aproximación empírica desde la Teoría del Framing”, en *Global Media Journal México*, Vol, 3, nº 5, pp. 1-15

Internet Movie Database (IMDB). Consultado en: <https://www.imdb.com/>

Instituto Nacional de Estadística (INE). Base de datos

Instituto Nacional de Estadística (INE) (2008), “Informe Encuesta Nacional de Inmigrantes (ENI – 2007)”. Recuperado en: https://www.ine.es/daco/daco42/inmigrantes/informe/eni07_informe.pdf (consultado 20 de octubre de 2018)

Instituto Nacional de Estadística (INE) (2009), “Encuesta Nacional de Inmigrantes 2007. En busca de trabajo y una mejor calidad de vida”, en *Cifras INE. Boletín Informativo del Instituto Nacional de Estadística (INE)*, 1/2009

JIMÉNEZ DÍAZ, J. F. y COLLADO CAMPAÑA, F. (2014), “La confianza ciudadana en los Presidentes del Gobierno españoles entre 1986 y 2014”, en *III Congreso Internacional en Comunicación Política y Estrategias de Campaña: Marketing político, estrategias globales en escenarios locales y regionales*. Santiago de Compostela: Asociación Latinoamericana de Investigadores en Campañas Electorales. Ponencia pronunciada el 25 de septiembre de 2014. Disponible en Web: <http://www.alice-comunicacionpolitica.com/abrir-ponencia.php?f=620-F541696346201410766388-ponencia-1.pdf>

JIMENEZ GASCÓN, Z. (2010), “La construcción del villano como personaje cinematográfico”, en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 6, pp. 285-311

JIMENEZ VAREA, J., GUARINOS, V., GORDILLO, I., COBO DURAN y S., LOPEZ RODRIGUEZ, F.J. (2013), “Estereotipos masculinos en las series de ficción españolas: torpes e inútiles”. En GUARINOS, V. (Coord.), *Hombres en serie: construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española en televisión*, Madrid: Fragua

LACALLE, Ch. (2000), “Mitologías cotidianas y pequeños rituales televisivos. Los *talk shows*”, en *Anàlisi*, 24, pp. 79-92

LACALLE, Ch.(2008). *El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad*. Barcelona: Omega

LACALLE, Ch. y GOMEZ MORALES, B. M. (2016). “La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española”, en *Comunicar*, 47, p. 59 – 67

LACALLE, Ch. e HIDALGO-MARTI, T. (2016). “La evolución de la familia en la ficción televisiva española”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 71 (5), p. 470 – 483

<https://www.lainformacion.com/> (29 de octubre de 2010), “'Hispania' responde a sus fallos históricos”. Recuperado en https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/television/hispania-responde-a-sus-fallos-historicos_vytfcdnlgbovcskub47up5/ (Consultado el 15 de junio de 2018)

<https://www.lasexta.com> (28 de octubre de 2017), “Así intentó convencer Farmacia de Guardia de que el SIDA no se contagia por contacto: "Besamos a una niña con VIH"”. Recuperado de: https://www.lasexta.com/programas/sexta-columna/noticias/asi-intento-convencer-farmacia-de-guardia-de-que-el-sida-no-se-contagiaba-por-contacto-besamos-a-una-nina-con-vih_2017042158fa67a90cf2461b6de1162d.html. Consultado el 18 de junio de 2018

LIEBES, T., y LIVINGSTONE, S. (1998). “European Soap Operas. The Diversification of a Genre” en *European Journal of Communication*, 13 (2), 147-180

LILLO, J. (25 de noviembre de 1996), “«Mamá quiere ser artista»: Concha Velasco le echa mucho teatro a la tele”, en *ABC*, pág. 139

LILLO, J. (17 de septiembre de 2000), “Telecinco explora con ‘El Grupo’ el alma de la gente corriente” en *ABC*. Pág. 83

LILLO, J. y ALVAREZ, F. (11 de abril de 1995), “Curro Jiménez-Kung Fu: que gane el mejor”, en *ABC*, pág. 107

LIN, C. (1995). “Network Prime-Time Programming Strategies in the 1980s” en *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 39, p. 482-495

LINDE, R. y NEVADO, I. (2016), “La evolución del personaje del villano en el cine español (1982 – 2015)”, en *Comunicación y Medios*, 33, p. 55-72

LÓPEZ TELLEZ, J. A. y CUENCA GARCÍA, F. A. (2005), “Ficción televisiva y representación generacional. Modelos de tercera edad en las series nacionales”, en *Comunicar*, 25 (2)

LOTZ, A. D. (2006), *Redesigning Women: Television after the Network Era*. Chicago: Urbana and Chicago. University of Illinois Press

MARCOS, Ch. (27 de noviembre de 2005), “El Gobierno aprueba el reparto de canales de TDT y concede a La Sexta el cuarto canal analógico”, en *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/elmundo/2005/11/25/comunicacion/1132912432.html>

(consultado 15 de octubre de 2018)

MARCOS RAMOS, M., IGARTUA PEROSANZ, J. J., FRUTOS ESTEBAN, F. J., MATILDE BARRIOS, I. y ORTEGA MOHEDANO, F. (2014), “La representación de los personajes inmigrantes en los programas de ficción “, en *Vivat Academia*, 127, pp.43 - 71

MARTINEZ OTERO, J.M. (2006), “Cómo educa la ficción televisiva: trampas en las series españolas de mayor audiencia”, en *La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento*, Valencia: 4º Congreso Internacional de Ética y Derecho de la Información. Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad. ISBN-13: 978-84-611-3184-6

MATEOS-PEREZ, J. (2008), *A la caza del espectador. Las estrategias de programación en el inicio de la televisión privada en España (1990-1994)*. (Tesis Doctoral), Universidad Complutense de Madrid

MATEOS-PEREZ, J. (2011), “La telerrealidad en las televisiones españolas (1990-1994)” en *Comunicación y Sociedad*, 15 (enero-junio), pp. 169-194.

MATEOS-PEREZ, J. y OCHOA, G. (2016), “Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014)”, en *Cuadernos info*, 39, pp. 55-66.

MATEOS-PEREZ, J. y ANTEZANA, L. (2017), “Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile”, en *Historia Crítica*, 66, 2017, pp. 109-128.

MATEOS-PEREZ, J.; OCHOA, G. y VALDIVIA, A. (2017), “La historia reciente de Chile en tres series de ficción televisiva. Una análisis temático y audiovisual”, en *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 57, pp. 15-28.

MEDINA, M. (2007). “Explotación económica de las series familiares de televisión”. *Comunicación y sociedad*, núm. 1, p. 51-85.

MEDINA, M. (Coord.) (2008), *Series de televisión. El caso de “Médico de familia”, “Cuéntame cómo pasó” y “Los Serrano”*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias. ISBN 10: 8484692426

MELERO SALVADOR, A. (2014), “La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista”, en *Zer*, Vol. 19, nº 36, pp. 189-204

MERLO, T. (2002), “La acción socializadora de la televisión en una época global”, en *Comunicar*, 18, pp. 35-39

MESEGUER SANCHEZ, D. (2018), “Contar el delito. Una interpretación del nacimiento social del delito a través de las series y programas de televisión”, en *La Razón histórica: revista hispanoamericana de historia de las ideas políticas y sociales*, 41, pp. 109-135

Ministerio del Interior, Gobierno de España (2011). *Balance 2010. Evolución de la Criminalidad. Ámbito de actuación del Cuerpo Nacional de Policía y de la Guardia Civil*. Recuperado en: [http://www.interior.gob.es/documents/642317/1204780/Informe+Nacional+Evoluci%C3%B3n+Criminalidad+\(Senado\).pdf/689da2c2-6a52-4527-9b46-b1c82206e0e8](http://www.interior.gob.es/documents/642317/1204780/Informe+Nacional+Evoluci%C3%B3n+Criminalidad+(Senado).pdf/689da2c2-6a52-4527-9b46-b1c82206e0e8) (consultado el 25 de octubre de 2018)

Ministerio de Cultura (2007), Anuario de Cine del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Recuperado en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/anuario-cine/anuarios/ano-2007.html> (Consultado el 10 de octubre de 2017)

Ministerio del Interior, Gobierno de España (2017). *La población reclusa en España*. Recuperado en: <http://www.interior.gob.es/web/archivos-y-documentacion/la-poblacion-reclusa-en-espana1> (consultado el 25 de octubre de 2018)

Ministerio de Justicia e Interior (1993). *Memoria Anual del Plan Nacional Sobre Drogas*.

Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (2010). *Encuesta Domiciliaria sobre Alcohol y Drogas en España (EDADES) 2009-2010*.

Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (2010). *Plan Nacional sobre Drogas, Memoria 2010*. NIPO: 680-12-087-2. Páginas 25 y 36

MONTERO RIVERO, Y. (2005), “Estudio empírico sobre el serial juvenil «Al salir de clase»: sobre la transmisión de valores a los adolescentes”, en *Comunicar*, 25 (2)

MORALES, F. (2005), “Cuatro estrena '¡Oído cocina!', un proyecto solidario con Intervida”, en *El País*. Recuperado en: https://elpais.com/diario/2005/12/16/radiotv/1134687602_850215.html (consultado 20 de diciembre de 2018)

NOGUEIRA, Ch. (10 de enero de 2002), “España registró en 2000 su mayor aumento de población en 30 años gracias a la inmigración”, en *El País*. Recuperado en: https://elpais.com/diario/2002/01/10/sociedad/1010617201_850215.html (consultado el 6 de agosto de 2015)

Noticias de la Comunicación (enero 2009), “Prosigue la fragmentación de la audiencia de televisión y aumenta el consumo del medio: El conjunto de las cadenas temáticas, Cuatro y La Sexta son las únicas que crecieron en 2008”, 287, pp. 16-27

OLIVER, M. (28 de enero de 2001), “Andalucía y Madrid, Comunidades con mayor número de denuncias por malos tratos”, en *ABC*, pág. 38

ORDAZ, P. (30 de septiembre de 2004), “La autopsia practicada al adolescente muerto en Hondarribia revela palizas previas” en *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2004/09/30/sociedad/1096495210_850215.html (consultado 20 de octubre de 2018)

OVIES, J.A. (29/04/1994), “La «mili» en Tele-5” en *ABC*, pág. 18

PADILLA CASTILLO, G. (2012), “La influencia de las series de médicos en los espectadores y en los profesionales de la salud”, en *Revista de Ciencias de la Información*, 28, pp. 412-429

PERALES BAZO, F. (2011), “La realidad mediatizada: el *reality show*” en *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 1 (9), pp. 120-131.

PEREIRO, X. M. (14 de noviembre de 2002). “Un petrolero con 77.000 toneladas de fuel, a punto de hundirse ante la costa de Galicia”, en *El País*. Recuperado en: https://elpais.com/diario/2002/11/14/espana/1037228412_850215.html (consultado el 11 de octubre de 2018)

PEREZ RUIZ, M. A. (2006), “La publicidad en "prime time"”, En DIAZ NOSTY, B. (Dir.), FERNANDEZ BEAUMONT, J. (Coord.), *Tendencias 06, Medios de comunicación: el año de la televisión*, España: Fundación Telefónica, págs. 303-306, ISBN 84-89884-68-4

PISA SANCHEZ, J. (29 de octubre de 2010), “Crítica Televisiva: Hispania, la leyenda. Capítulo segundo, la liberación de los esclavos”, en <https://blogculturalia.net>. Recuperado en: <https://blogculturalia.net/2010/10/29/critica-televisiva-hispania-la-leyenda-capitulo-segundo-la-liberacion-de-los-esclavos/> (Consultado el 15/06/2018)

PORTILLA, M. (21 de enero de 2003). “El PSOE pide que se expropien solares que lleven más de tres años sin edificar”, en *ABC*, pág. 74.

PRADES, J. (1 de mayo de 1994), “Antena 3 hace historia al superar en abril la audiencia de TVE, según los datos de Sofres” en *El País*. Recuperado en:

https://elpais.com/diario/1994/05/01/radiotv/767743201_850215.html (consultado el 6 de agosto de 2015)

PRADO, E., HUERTAS, A. y PERONA, J. J. (1992). “España: nuevos modelos de programación”, en *Revista TELOS*, nº 31, Septiembre-Noviembre 1992, p. 65-132

PUEBLA MARTINEZ, B., CARRILLO PASCUAL, E. e IÑIGO JURADO, A.I. (2009), “La representación de la actualidad en las series de ficción española. Los casos de *7 vidas* y *Aquí no hay quien viva*”, en *Comunicación y Pluralismo*, 7, pp. 95 - 108

RAMIREZ ALVARADO, M. del M. (2012), “El hombre adulto en las series de ficción televisiva españolas: estereotipos en la serie *Aída*”, en *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad de la Laguna

RAMIREZ ALVARADO, M. del M. y COBO DURÁN, S. (2013), “La ficción *gay-friendly* en las series de televisión españolas”, en *Comunicación y Sociedad*, 19, pp. 213 - 235

REDONDO, N. (23 de enero de 1994), “Romper el muro” en *ABC*, pág. 94

REDONDO, A.J. (30 de enero de 2003), “Telecinco graba su tercera serie médica, «Una nueva vida»” en *La voz de Galicia*. Recuperado en <http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2003/01/30/1459853.shtml> (consultado el 14 de octubre de 2015)

RIVAS, M. (12 de octubre de 2012), “El barco del “rumbo suicida””, en *El País*. Recuperado en: https://politica.elpais.com/politica/2012/10/12/actualidad/1350045135_622639.html (consultado el 20 de febrero de 2018)

RIVAS, R. (6 de febrero de 1997), “Concha Velasco, última víctima de las audiencias”, en *El País*. Recuperado en: http://elpais.com/diario/1997/02/06/radiotv/855183608_850215.html (consultado el 15 de septiembre de 2015)

RIVAS, R. (26 de diciembre de 1998). “Tele5 graba "Siete vidas", su primera comedia corta con público en directo” en *El País*. Recuperado en: http://elpais.com/diario/1998/12/26/radiotv/914626804_850215.html (consultado el 06/08/2015)

ROBINSON, J. D., y SKILL, T. (2001). “Five decades of families on television: From the 1950s through the 1990s” en *Television and the American family*, 2, p.139-162.

RODRIGUEZ MARCOS, S. (2015) *La Señora: entre el drama y la Historia* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid

RODRIGUEZ MARTIN, M. (2009), “La soledad en el anciano”, en *Gerokomos*, 20 (4), pp.159-166. Recuperado en: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1134-928X2009000400003&lng=es&tlng=es (consultado el 20 de febrero de 2018)

ROEL, M. (2014). “Audiencia y programación en Televisión Española: del ocaso del modelo paleotelevisivo al umbral del neotelevisivo” en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 20, Núm. especial (2014), p. 157-175

ROSADO MILLAN, M.J. (2009), “La debilidad masculina a través de los personajes de cine negro americano”, en *Prisma Social: revista de investigación social*, 3

RUANO LOPEZ, S. (2007), “Cultura y televisión: una controvertida relación”, en *Comunicar*, 28, pp. 177-182

RUEDA LAFFOND, J.C. (2006), “Ficción televisiva en el ocaso del régimen franquista: *Crónicas de un pueblo*” en *Área abierta*, 14

RUEDA LAFFORD, J.C. y GUERRA GÓMEZ, A. (2009), “Televisión y nostalgia. The Wonder Years y Cuéntame cómo pasó” en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64

RUIDO, M. (2007), “Just do it! Cuerpos e imágenes de mujeres en la nueva división del trabajo”. En SANCHEZ LEYVA, M. J. y REIGADA, A. (Coord.), *Crítica feminista y comunicación*. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones

RUIZ COLLANTES, X., FERRÉS, J., OBRADORS, M., PUJADAS, E. y PEREZ, O., “La imagen pública de la inmigración en las series de televisión españolas”, en *Política y Cultura*, otoño 2006, 26, pp. 93-108

RUIZ DE LA CUESTA, S. y BAJO GARCIA, I. (2006), “Conciliación de la vida familiar y laboral”, en *Feminismo/s*, 8, pp. 131-142

SALGADO LOSADA, A. (2006), “Orígenes y evolución histórica del "late night show" en Estados Unidos, como principal formato de entretenimiento televisivo”, en *Comunicación y pluralism*, 2, pp. 99-118

SANZ, J. (7 de noviembre de 2010), “Gazapos de la serie Hispania: Los nombres”, en <https://historiasdelahistoria.com>. Recuperado en:

<https://historiasdelahistoria.com/2010/11/07/gazapos-de-la-serie-hispania-los-nombres>.

(Consultado el 15/06/2018)

SCHARRER, E. (2001). "From wise to foolish: The portrayal of the sitcom father, 1950s-1990s" en *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45(1), p. 23-40.

SCOLARI, C. A. (2008), "Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo", en *Diálogos de la comunicación*, 77

SKILL, T. y WALLACE, S. (1990). "Family interactions on prime-time television: A descriptive analysis of assertive power interactions" en *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 34, 243-262.

Sesión de Control Parlamentario a RTVE (25 de abril de 1990). Declaraciones del Director General de Radio Televisión Española, Jordi García Candau, pág. 2334

S. S. E., (26 de diciembre de 1992) "Más de la mitad de los españoles, a favor de la integración de los inmigrantes", en *ABC*, pág. 70.

S.T. (23 de septiembre de 1990), "Verónica Forqué y Resines trabajan de «celestinos»", en *ABC*, pág. 157

S.T. (9 de noviembre de 1990), "Hoy se despide «Pájaro en una tormenta»" en *ABC*, pág. 133

<http://www.teinteresa.es/> (09 de mayo de 2013), "El "landismo" en televisión: de 'El Quijote' a 'Los Serrano' pasando por 'Lleno por favor'". Recuperado en: http://www.teinteresa.es/tele/Alfredo-Landa-coqueteo-television-Lleno_por_favor-Don_Quijote-Tristeza_de_Amor-Los_Serrano_0_916110464.html (consultado el 15 de septiembre de 2015)

TIEDGE, J.T., y KSOBIECH, K. J. (1986). "The "lead-in" strategy for prime-time TV: Does it increase the audience?" en *Journal of Communication*, 36 (3), p. 51-63.

TIEDGE, J.T., y KSOBIECH, K. J. (1987). "Counterprogramming primetime network television" en *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 31, p. 41-55

THOMPSON, R. J. (1996), *Television's second golden age: from "Hill Street Blues" to "ER"*. New York: Continuum

TOMLINSON, J. (1991), *Cultural Imperialism. A critical introduction*. Londres: Continuum

TORRADO MORALES, S. y CASTELO BLASCO, C.(2005), "Series de ficción de producción nacional y telespectadores: un negocio en bandeja". *Comunicar*, 25, 2

TOUS, A., MESO, K. y SIMELIO, N. (2013), "La imagen de la mujer en series de televisión españolas. Análisis de los casos vasco y catalán", en *Comunicación y Sociedad*, 26(3), 67-97

VERES, L. (2004), "Prensa, poder y terrorismo", en *Amnis: Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale*, 4

VILCHES, L. (1984), "Play it again, Sam", en *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 9, pp. 57-70

VILCHES, L. BERCIANO, R. y LACALLE, Ch. (1999), "La ficción nacional, por fin a escena", en *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 23, pp. 25-57

Vertele.com (11 de julio de 2006), “Antena 3 retira "Divinos" por su baja audiencia”. Recuperado en <http://www.vertele.com/noticias/antena-3-retira-divinos-por-su-baja-audiencia/> (consultado el 14 de octubre de 2015)

Vertele.com (28 de noviembre de 2006), “Cuatro mete en talleres a "Los Simuladores"”. Recuperado de <http://www.vertele.com/noticias/cuatro-mete-en-talleres-a-los-simuladores/> (consultado el 11 de agosto de 2015)

Vertele.com (12 de marzo de 2007), “"Manolo & Benito" se despiden hoy con su futuro por decidir”. Recuperado en: <http://www.vertele.com/noticias/manolo-benito-se-despiden-hoy-con-su-futuro-por-decidir/> (consultado el 14 de octubre de 2015)

Vertele.com (12 de febrero de 2009), “Carlos Sobera impulsa su propia productora de televisión”. Recuperado en: http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Carlos-Sobera-impulsa-productora-television_0_998900114.html (consultado el 14 de octubre de 2015)

Vertele.com (16 de septiembre 2010), “Todo programa tiene un precio”. Recuperado en: http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/programa-precio_0_1173182672.html (consultado 20 de octubre de 2018)

WEISS, A. J., y WILSON, B. J. (1996). “Emotional portrayals in family television series that are popular among children” en *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 40 (1), p. 1-29;

WISCOMBE, S.A. (2014). *Family Ties: A profile of Television Family Configurations, 2004-2013. These Master of Arts*. Papers 4248, Brigham Young University-Provo

ZUIL, M. (17de diciembre de 2017), “La generación sándwich: ser padres a los 40 condena a España al envejecimiento”, en *El Confidencial*. Recuperado de en

https://www.elconfidencial.com/espana/2017-12-17/familias-tardias-envejecimiento-poblacion-hijos_1493729/ (consultado 20 de octubre de 2018)

INDICE DE GRÁFICOS Y TABLAS POR CAPÍTULO

TABLAS:

Capítulo 1

- Tabla 1: Clasificación de géneros y temas en el análisis.....28
- Tabla 2: Audiencia, en millones, y *share* de las series analizadas en el periodo 1990-1994, por cadena y media de la cadena en su año de estreno.....34
- Tabla 3: Clasificación por género y temática de las series analizadas en el periodo 1990-1994.....33
- Tabla 4: Audiencia, en millones, y *share* de las series analizadas en el periodo 1995-2002, por cadena y media de la cadena en su año de estreno.....35
- Tabla 5: Clasificación por género y temática de las series analizadas en el periodo 1995-2002.....36
- Tabla 6: Audiencia, en millones, y *share* de las series analizadas en el periodo 2003-2010, por cadena y media de la cadena en su año de estreno.....38
- Tabla 7: Clasificación por género y temática de las series analizadas en el periodo 2003-2010.....39

Capítulo 2

- Tabla 1: Series televisivas de ficción españolas versionadas o inspiradas en series de ficción extranjeras, entre 2008 y 2010.....97
- Tabla 2: Héroes y villanos en la ficción televisiva nacional de aventuras (2003-2010).....104
- Tabla 3: Etapas históricas que aparecen reflejadas en las series históricas emitidas entre 2008 y 2010.....109

- Tabla 4: Ejemplos de estrategia de programación de ficción nacional en Cuatro (2005 – 2010)120

Capítulo 3

- Tabla 1: Tipología de personajes masculinos y femeninos en la ficción televisiva española (1990-1994)135
- Tabla 2: Escenarios de las series *sitcom* analizadas (1990- 1994)164
- Tabla 3: Principales problemas de los personajes femeninos en las series analizadas (1990 – 1994).....167
- Tabla 4: Principales problemas de los personajes masculinos en las series analizadas (1990 – 1994).....169
- Tabla 5: Ítems de los Barómetros del Centro de Investigaciones Sociológicas sobre las principales preocupaciones de los españoles entre 1990 y 1994.....174
- Tabla 6: Aparición de los ítems de los Barómetros del CIS en las series de ficción españolas analizadas (1990 – 1994).....176

Capítulo 4

- Tabla 1: Tipología de personajes masculinos y femeninos en la ficción televisiva española (1995 – 2002).....195
- Tabla 2: Escenarios en series de comedia analizadas (1995 -2002).....231
- Tabla 3: Principales problemas de los personajes femeninos en las series analizadas (1995 – 2002).....233
- Tabla 4: Principales problemas de los personajes masculinos en las series analizadas (1995 – 2002).....235
- Tabla 5: Ítems de los Barómetros del C.I.S. sobre las principales preocupaciones de los españoles entre 1995 y 2002.....242

- Tabla 6: Aparición de las preocupaciones de los Barómetros del CIS en las series de ficción españolas analizadas (1995 – 2002).....244

Capítulo 5

- Tabla 1. Media anual de audiencia (share %) de las cadenas de televisión generalistas (2003 – 2010).....286
- Tabla 2: Tipología de personajes masculinos y femeninos en la ficción televisiva española (2003-2010).....292
- Tabla 3: Escenarios en series de comedia (2003 -2010).....347
- Tabla 4: Principales problemas de los personajes femeninos en las series analizadas (2003 – 2010).....351
- Tabla 5: Principales problemas universales de los personajes masculinos en las series analizadas (2003 – 2010).....356
- Tabla 6: Ítems de los Barómetros del C.I.S. sobre las principales preocupaciones de los españoles entre 2003 y 2010 (parte 1).....362
- Tabla 6: Ítems de los Barómetros del C.I.S. sobre las principales preocupaciones de los españoles entre 2003 y 2010 (parte 2).....363
- Tabla 7: Aparición de las preocupaciones de los Barómetros del CIS en las series de ficción españolas analizadas (2003 – 2010).....365

GRÁFICOS:

Capítulo 2

- Gráfico 1: Número de series de ficción españolas estrenadas en *prime time* por cadena y año (1990-2010).....47

- Gráfico 2: Audiencia media anual de las cadenas de televisión generalistas en España por año (1990-2010)	53
- Gráfico 3: Número de series españolas de ficción por géneros (1990-1994)	60
- Gráfico 4: Número de series por temas en la ficción española (1990 - 1994) ...	65
- Gráfico 5: Profesiones en porcentajes representadas en las series de ficción de televisión (1990-1994)	66
- Gráfico 6: Porcentajes de la duración de las series televisivas en minutos (1990 – 1994)	69
- Gráfico 7: Productoras de las series emitidas entre 1990 y 1994 y número de estrenos.....	70
- Gráfico 8: Número de series televisivas por género (1995-2002)	78
- Gráfico 9: Número de series por temas de las series de ficción (1995 -2002) ...	81
- Gráfico 10: Profesiones en porcentajes representadas en las series de ficción de televisión (1995 - 2002)	85
- Gráfico 11: Duración en porcentaje y minutos de las series de ficción de televisión entre 1995 y 2002	88
- Gráfico 12: Productoras y número de series de ficción realizadas entre 1995 y 2002.....	91
- Gráfico 13: Número de series televisivas por género (2002 - 2010)	103
- Gráfico 14: Número de series televisivas de ficción nacional emitidas entre 2003 y 2010 por temas	112
- Gráfico 15: Porcentaje de profesiones presentes en las series de ficción de televisión emitidas entre 2002 y 2010.....	113
- Gráfico 16: Duración en minutos y porcentaje de las series emitidas entre 2003-2010.....	119

- Gráfico 17: Número de series por productora entre 2003 – 2010.....127

Capítulo 5

- Gráfico 1: Tasa Anual de criminalidad. Delitos y faltas por 1000 habitantes (2003 – 2010).....390

ANEXOS

Base de datos de todas las series semanales estrenadas en *prime time* entre 1990 y 2010 en España

1990												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Eva y Adán, agencia matrimonial</i>	1	26	30	TVE (propia)	23 de septiembre de 1990	17 de febrero de 1991	Comedia	Amor	Domingo 21:00h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>Pájaro en una tormenta</i>	1	8	60	TVE (propia)	28 de septiembre de 1990	9 de noviembre de 1990	Drama	Historia, profesional (policía)	Viernes 22:45h	Humor (<i>Pero... ¿esto qué es?</i>)	Informativo (<i>Diario Noche</i>)
Antena 3	<i>El orgullo de la huerta</i>	1	26	30	Antena 3 (propia)	8 de octubre de 1990	13 de abril de 1991	Comedia	Familiar, profesional (negocio propio)	Lunes de 21h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Película

1991

Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Una hija más</i>	1	20	30	TVE (propia)	24 de febrero de 1991	7 de julio de 1991	Comedia	Familiar	Domingo 21:05h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>Taller Mecánico</i>	1	20	30	Cristal PC S.A.	18 de septiembre de 1991	11 de marzo de 1992	Comedia	Familiar	Miércoles 21h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Ficción extranjera (<i>Jóvenes jinetes</i>)
TVE	<i>Réquiem por Granada</i>	1	8	50	Aspa Producciones Cinematográficas	9 de octubre 1991	27 de noviembre de 1991	Drama	Historia	Miércoles 22:05h	Humor (<i>Noche de humor</i>)	Película
Antena 3	<i>Farmacia de guardia</i>	5	169	30	Antena 3 TV (propia)	19 de septiembre de 1991	28 de diciembre de 1995	Comedia	Familiar	Jueves 22:05h	Informativo	Magazine (<i>De Tú a Tú</i>)

1992

Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Hasta luego, cocodrilo</i>	1	5	80	TVE (propia)	18 de marzo de 1992	15 de abril de 1992	Drama	Amistad	Miércoles 23:15h	Película	Informativo (<i>Diario noche</i>)
TVE	<i>Tercera Planta, Inspección fiscal</i>	1	14	30	Max TV y Televisión Española (TVE)	25 de marzo de 1992	22 de junio de 1992	Comedia	Profesional (funcionario)	Miércoles 21:05h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>Tango</i>	1	8	50	TVE (propia)	22 de abril de 1992	10 de junio de 1992	Comedia	Historia, Musical	Miércoles 22:50h	Magazine (<i>¡Ay vida mía!</i>)	Informativo (<i>Diario noche</i>)
TVE	<i>Brigada Central II: La guerra blanca</i>	1	12	60	Pedro Maso P. C., S. A. (coproducción con Beta Film - Munich y RCS Produzione TV - Roma)	5 de octubre de 1992	7 de diciembre de 1992	Acción	Profesional (Policía)	Lunes 23:20h	Concurso (<i>El precio justo</i>)	Informativo (<i>Telediario 3</i>)
TVE	<i>Crónicas del mal</i>	1	13	30	Mabuse	9 de octubre de 1992	22 de enero de 1993	Terror	Misterio	Viernes 00h	Concurso (<i>Un, dos, tres</i>)	Informativo (<i>Telediario 3</i>)
TVE	<i>Menos lobos</i>	1	13	30	TVE (propia)	11 de octubre de 1992	29 de agosto de 1993	Comedia	Amistad	Domingo 20:25h	Película	Informativo (<i>Telediario 2</i>)

1993

Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Para Elisa</i>	1	16	60	TVE (propia)	29 de enero de 1993	28 de mayo de 1993	Drama	Amistad - Profesional (Publicista)	Viernes 00h	Concurso (<i>Un, dos, tres</i>)	Informativo (<i>Telediario 3</i>)
TVE	<i>Habitación 503</i>	1	40	30	TVE (propia)	13 de septiembre de 1993	21 de febrero de 1994	Comedia	Profesional (Negocio propio)	Lunes 21:30h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Magazine (<i>Código uno</i>)
TVE	<i>Una gloria nacional</i>	1	10	60	TVE (propia)	27 de septiembre de 1993	10 de diciembre de 1993	Drama	Profesional (Actor)	Lunes 23:30h	Magazine (<i>Código uno</i>)	Informativo (<i>Telediario 3</i>)
Antena 3	<i>Buscavidas</i>	1	26	40	Alarce Producciones y Reytel España	11 de febrero de 1993	15 de abril de 1993	Comedia	Familiar	Jueves 21:15h	Humor (<i>Con ustedes...Pedro Ruiz</i>)	Ficción propia (<i>Farmacia de Guardia</i>)
Antena 3	<i>Los ladrones van a la oficina</i>	10	124	30	Creativos Asociados de Radio y Televisión (CARTEL)	4 de abril de 1993	2 de agosto de 1997	Comedia	Familiar	Domingo 21h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Película
Antena 3	<i>Lleno, por favor</i>	1	13	30	ASPA producciones	4 de octubre de 1993	27 de diciembre de 1993	Comedia	Familiar	Lunes 21:30h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Debate (<i>Queremos saber</i>)
Telecinco	<i>Truhanes</i>	1	26	50	Telecinco (propia)	5 de octubre de 1993	10 de abril de 1994	Comedia	Amistad	Martes 21:30h	Magazine (<i>Misterios sin resolver</i>)	Película

1994												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Villa Rosaura</i>	1	13	30	TVE (propia)	22 de mayo de 1994	21 de agosto de 1994	Comedia	Familiar	Domingo 21:30h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>Prêt-à-porter</i>	1	13	30	TVE (propia)	28 de junio de 1994	2 de agosto de 1994	Comedia	Familiar - Profesional (Negocio propio)	Martes 21:30h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Magazine (<i>Quien sabe dónde</i>)
TVE*	<i>El sexólogo</i>	1	13	30	TVE (propia)	4 de octubre de 1994	11 de octubre de 1994	Comedia	Amor	Martes 23:15h	Fútbol	Debate (<i>Los unos y los otros</i>)
TVE	<i>Villarriba y Villabajo</i>	1	26	60	Gona Films y TVE	11 de octubre de 1994	27 de junio de 1995	Comedia	Familiar	Martes 21:30h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Ficción propia (<i>El Sexólogo</i>)
TVE	<i>A su servicio</i>	1	10	60	TVE (propia)	3 de noviembre de 1994	10 de noviembre de 1994	Drama	profesional (Servicio Doméstico)	Jueves 23.30h	Magazine (<i>Luz Roja</i>)	Informativo (<i>En Primera</i>)
Antena 3	<i>¡Ay, Señor, Señor!</i>	2	28	60	Alerce Producciones	4 de abril de 1994	15 de enero de 1995	Comedia	Familiar - Profesional (Cura)	Lunes 21:30h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Magazine (<i>Encantada de la vida</i>)
Antena 3 TV	<i>Hermanos de leche</i>	3	52	60	José Frade P. C. S. A.	10 de abril de 1994	14 de abril de 1996	Comedia	Familiar	Domingo 21:30h	Ficción extranjera (<i>La ley de Burke</i>)	Magazine (<i>Lo que necesitas es amor</i>)
Antena 3 TV	<i>Compuesta y sin novio</i>	1	13	50	Pedro Maso P. C., S. A.	19 de septiembre de 1994	12 de diciembre de 1994	Comedia	Amor	Lunes 21:30h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Humor (<i>Genio y Figura</i>)
Antena 3	<i>Canguros</i>	6	45	30	José Frade P. C. S. A.	23 de septiembre de 1994	27 de agosto de 1997	Comedia	Amor	Viernes 21:35h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Debate (<i>Confesiones</i>)
Telecinco	<i>Historias de la puta mili</i>	1	13	50	Telecinco (propia)	15 de abril de 1994	1 de julio de 1994	Comedia	Profesional (Militar)	Viernes 21:10h	Informativo (<i>Las noticias</i>)	Película

*Se empezó a emitir en TVE pero tras dos episodios la retiró. Antena 3 TV la emitió por completo en 1997

1995												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Pepa y Pepe</i>	1	34	30	Bombón Helado y TVE	10 de enero de 1995	26 de diciembre de 1995	Comedia	Familiar	Martes 21:30h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>Aquí hay negocio</i>	1	13	30	TVE (propia)	14 de enero de 1995	8 de abril de 1995	Comedia	Familiar	Sábado 20:25h	Informativo (<i>En primera</i>)	Informativo (<i>Telediario 2</i>)
Antena 3	<i>¿Quién da la vez?</i>	1	13	50	ASPA producciones - Aspa Cine-Video S.L.	17 de enero de 1995	11 de abril de 1995	Comedia	Familiar - Profesional (Negocio propio)	Martes 21:30h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Magazine (<i>Esta noche sexo</i>)
Antena 3	<i>Curro Jiménez, el regreso de una leyenda</i>	1	12	80	Aurum y Lusa Films (antes SG Prod. Cinem. S.A.)	11 de abril de 1995	30 de mayo de 1995	Aventuras	Historia	Martes 22:40h	Ficción propia (<i>Quién da la vez/Por fin solos</i>)	Película
Antena 3	<i>Por fin solos</i>	1	14	60	Antena 3 TV (propia)	18 de abril de 1995	1 de agosto de 1995	Comedia	Familiar	Martes 21:35h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Ficción propia (<i>Curro Jiménez, el regreso de una leyenda</i>)
Antena 3	<i>Tres hijos para mí solo</i>	1	13	50	José Frade Producciones Cinematográficas S.A.	3 de octubre de 1995	17 de octubre de 1995	Comedia	Familiar	Martes 21:35h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Magazine (<i>Querida familia</i>)
Telecinco	<i>Casa para dos</i>	1	13	50	Telecinco (propia)	3 de enero de 1995	28 de marzo de 1995	Comedia	Familiar	Martes 23:20h	Humor (<i>Teatro de Comedia</i>)	Informativo (<i>Mesa de redacción</i>)
Telecinco	<i>Médico de familia</i>	9	119	70	Globomedia	15 de septiembre de 1995	21 de diciembre de 1999	Comedia, Drama	Familiar - Profesional (Médico)	Viernes 21:20h	Informativo (<i>Las noticias</i>) + Concurso (<i>Telecupón</i>)	Película

1996												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Hostal Royal Manzanares</i>	4	73	60	Prime Time	15 de febrero de 1996	16 de enero de 1998	Comedia	Familiar	Jueves 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Informativo (<i>Dao y Duan, historia de vida</i>)
TVE	<i>Carmen y familia</i>	1	26	50	Eclipse Films, Ega Medios Audiovisuales, Televisión Española (TVE)	15 de abril de 1996	15 de octubre de 1996	Comedia	Familiar	Lunes 21:45h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Magazine (<i>Quien sabe dónde</i>)
TVE	<i>Turno de oficio: Diez años después</i>	1	26	60	TVE (propia)/Alma Ata International Pictures S.L./ Galiardo Producciones	20 de abril de 1996	21 de marzo de 1997	Drama	Profesional (Abogado)	Sábado 22:45h	Informativo (<i>Informe Semanal</i>)	Película
Antena 3	<i>Yo, una mujer</i>	1	13	50	José Frade Producciones Cinematográficas S.A.	10 de enero de 1996	10 de abril de 1996	Drama	Familiar	Miércoles 21:30h	Ficción propia (<i>Farmacia de Guardia</i>)	Magazine (<i>Cita con la vida</i>)
Antena 3	<i>Menudo es mi padre</i>	3	60	70	Globomedia	15 de abril de 1996	enero de 1998	Comedia, Drama	Familiar	Lunes 21:30h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Humor (<i>Todos somos humanos</i>)
Antena 3	<i>¡Qué loca peluquería!</i>	1	26	30	Creativos Asociados de Radio y Televisión (CARTEL)	1 de julio de 1996	26 de julio de 1996	Comedia	Familiar	Lunes 21:30h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Ficción propia (<i>Hospital</i>)

Antena 3	<i>Hospital</i>	1	9	80	Gestmusic	1 de julio de 1996	1 de septiembre de 1996	Drama	Profesional (Médico)	Lunes 22:05h	Ficción propia (<i>¿Qué loca peluquería!</i>)	Película
Antena 3	<i>Este es mi barrio</i>	1	31	50	Aspa Cine-Video S.L.	13 de septiembre de 1996	11 de septiembre de 1996	Comedia	Familiar	Viernes 21:30h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Película
Antena 3	<i>La casa de los líos</i>	6	136	50	Creativos Asociados de Radio y Televisión (CARTEL)	15 de septiembre de 1996	12 de diciembre de 1999	Comedia	Familiar	Domingo 21:30 h	Película	Magazine (<i>Lo que necesitas es amor</i>)
Telecinco	<i>Todos los hombres sois iguales</i>	3	67	50	Boca a Boca	23 de septiembre de 1996	27 de diciembre de 1998	Comedia	Amor	Lunes 21:35h	Informativo (<i>Las noticias</i>) + Concurso (<i>Telecupón</i>)	Película

1997												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Contigo pan y cebolla</i>	1	13	30	TVE (propia)	13 de enero de 1997	5 de abril de 1997	Comedia	Familiar	Lunes 21:45h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Magazine (<i>Quien sabe dónde</i>)
TVE	<i>Los negocios de mamá</i>	1	13	50	TVE (propia) y Videozapping	7 de abril de 1997	19 de mayo de 1997	Comedia	Familiar	Lunes 21:50h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Magazine (<i>Quien sabe dónde</i>)
TVE	<i>Ketty no para</i>	1	7	30	Distar y TVE (propia)	10 de octubre de 1997	23 de noviembre de 1997	Comedia	Familiar	Viernes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Concurso (<i>Que apostamos</i>)
Antena 3	<i>Mamá quiere ser artista</i>	1	9	50	Francisco Marsó y Antena 3 TV	10 de enero de 1997	8 de marzo de 1997	Comedia	Familiar - Musical	Viernes 21:30h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Concurso (<i>Lluvia de estrellas</i>)
Antena 3	<i>En plena forma</i>	1	13	50	Prime Time	19 de septiembre de 1997	17 de diciembre de 1997	Comedia	Familiar - Profesional (Negocio propio)	Viernes 22h	Humor (<i>La cara divertida</i>)	Película
Telecinco	<i>De tal Paco, tal astilla</i>	1	4	50	Audiovisuales Nebli	14 de enero de 1997	4 de febrero de 1997	Comedia	Familiar	Martes 21:35h	Informativo (<i>Las noticias</i>) + Concurso (<i>Telecupón</i>)	Ficción extranjera (<i>Melrose Place</i>)
Telecinco	<i>Querido maestro</i>	3	40	60	Zeppelin	7 de abril de 1997	1 de julio de 1998	Comedia	Familiar - Profesional (Profesor)	Lunes 21:35h	Informativo (<i>Las noticias</i>) + Concurso (<i>Telecupón</i>)	<i>Late show</i> (<i>Esta noche cruzamos el Mississippi</i>)
Telecinco	<i>Más que amigos</i>	1	29	60	Globomedia	7 de julio de 1997	8 de marzo de 1998	Comedia	Juvenil	Lunes 21:35h	Informativo (<i>Las noticias</i>) + Concurso (<i>Telecupón</i>)	Ficción propia (<i>Todos los hombres sois iguales</i>)

1998												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>A las once en casa</i>	2	63	60	Star Line	12 de enero de 1998	28 de junio de 1999	Comedia	Familiar	Lunes 21:50h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Magazine (<i>Quien sabe dónde</i>)
TVE	<i>La virtud del asesino</i>	1	13	50	TVE (propia)	5 de febrero de 1998	9 de mayo de 1998	Acción	Misterio	Jueves 23:50h	Fútbol	Informativo (<i>Telediario 3</i>)
TVE	<i>Ni contigo ni sin ti</i>	1	2	50	TVE (propia)	17 de febrero de 1998	7 de abril de 1998	Comedia	Familiar	Martes 21:50h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Humor (<i>Entre Morancos y Omaiditas</i>)
TVE	<i>Tío Willy</i>	1	26	50	Valerio Lazarov - Prime time	15 de septiembre de 1998	11 de mayo de 1999	Comedia	Familiar	Martes 21:50h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Humor (<i>Entre Morancos y Omaiditas</i>)
TVE	<i>Una de dos</i>	1	26	60	José Frade Producciones Cinematográficas S.A.	8 de octubre de 1998	25 de febrero de 1999	Comedia	Familiar	Jueves 21:50h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Entretenimiento (<i>Esta copla me suena</i>)
Antena 3	<i>Manos a la obra</i>	6	130	60	Aspa Video y Acanto Cine & Video	8 de enero de 1998	22 de julio de 2001	Comedia	Profesional (albañil)	Jueves 21:30h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Película
Antena 3	<i>Compañeros</i>	9	121	90	Globomedia	27 de marzo de 1998	16 de julio de 2002	Comedia, Drama	Juvenil	Miércoles 21:40h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Película
Telecinco	<i>Periodistas</i>	9	107	70	Globomedia	13 de enero de 1998	8 de julio de 2002	Drama, Comedia	Profesional (Periodista)	Martes 21:35h	Informativo (<i>Las noticias</i>)	<i>Late show</i> (<i>Crónicas Marcianas</i>)
Telecinco	<i>Señor alcalde</i>	1	21	40	Creativos Asociados de Radio y Televisión (CARTEL)	21 de enero de 1998	septiembre de 1998	Comedia	Profesional (Político)	Miércoles 21:35h	Informativo (<i>Las noticias</i>)	<i>Late show</i> (<i>Crónicas Marcianas</i>)

Telecinco	<i>Hermanas</i>	2	26	50	Estudios Picasso y Videomedia S.A.	13 de abril de 1998	23 de diciembre de 1998	Drama, Comedia	Profesional (Monja)	Lunes 21:35h	Ficción propia (<i>El Súper</i>)	<i>Late show</i> (<i>Crónicas Marcianas</i>)
Telecinco	<i>Quítate tú, pá ponerme yo</i>	1	13	40	Cristal P.C. - Noski Productions, S.L. - Estudios Picasso	13 de julio de 1998	2 de octubre de 1998	Comedia	Familiar	Lunes 21:50h	<i>Access prime time</i> humor (<i>El Informal</i>)	Entretenimiento (<i>Inocente, Inocente</i>)

1999												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Puerta con puerta</i>	1	13	50	DTV	6 de julio de 1999	31 de agosto de 1999	Comedia	Familiar	Martes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>Famosos y familia</i>	1	9	60	Fernando Colomo P. C.	16 de septiembre de 1999	7 de octubre de 1999	Comedia	Familiar	Jueves 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
Antena 3	<i>Ada madrina</i>	1	10	50	Lotus Films	6 de enero 1999	27 de enero 1999	Comedia	Familiar	Miércoles 21:30h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Película
Antena 3	<i>Condenadas a entenderse</i>	1	13	60	Star Line	19 de septiembre de 1999	21 de noviembre de 1999	Comedia	Familiar	Domingo 21:45h	Informativo (<i>Noticias</i>)	Película
Telecinco	<i>Ellas son así</i>	1	13	90	Estudios Picasso y Olmo films	13 de enero de 1999	14 de noviembre de 1999	Comedia	Familiar	Miércoles 21:50h	<i>Access prime time</i> humor (<i>El Informal</i>)	<i>Late show</i> (<i>Crónicas Marcianas</i>)
Telecinco	<i>7 vidas</i>	15	204	45	Globomedia	17 de enero de 1999	16 de abril de 2006	Comedia	Familiar	Domingo 21:15h	Informativo (<i>Informativos Telecinco</i>)	Humor (<i>Me lo dijo Pérez</i>)
Telecinco	<i>Mediterráneo</i>	2	26	90	Zeppelin TV	26 de enero de 1999	29 de marzo de 2000	Comedia	Familiar	Martes 21:50h	<i>Access prime time</i> humor (<i>El Informal</i>)	<i>Late show</i> (<i>Crónicas Marcianas</i>)
Telecinco	<i>El comisario</i>	12	189	90	BocaBoca	26 de abril de 1999	2 de enero de 2009	Acción	Profesional (Policía)	Lunes 22h	<i>Access prime time</i> humor (<i>El Informal</i>)	<i>Late show</i> (<i>Crónicas Marcianas</i>)
Telecinco	<i>Petra Delicado</i>	1	13	90	Andrés Vicente Gómez	9 de septiembre de 1999	2 de diciembre de 1999	Acción	Profesional (Policía)	Jueves 22h	<i>Access prime time</i> humor (<i>El Informal</i>)	<i>Late show</i> (<i>Crónicas Marcianas</i>)

2000												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>¡Ala... Dina!</i>	3	62	30	Cartel + Calcon	4 de enero de 2000	25 de diciembre de 2002	Comedia	Familiar	Martes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>Jacinto Durante, representante</i>	1	13	50	Cristal Producciones Cinematográficas S.A.	12 de enero de 2000	22 de marzo de 2000	Comedia	Familiar	Miércoles 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Entretenimiento (<i>Séptimo</i>)
TVE	<i>Raquel busca su sitio</i>	1	25	60	Tesaurus	17 de enero de 2000	3 de julio de 2000	Drama	Profesional (trabajadores sociales)	Lunes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Entretenimiento (<i>Hora punta</i>)
TVE	<i>Paraíso</i>	4	42	60	Coral Europa & Origen	26 de julio de 2000	18 de septiembre de 2003	Comedia + Drama	Familiar	Miércoles 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>La ley y la vida</i>	1	15	50	Cartel	11 de septiembre de 2000	18 de diciembre de 2000	Drama	Profesional (abogados)	Lunes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>Robles, investigador</i>	1	13	50	TVE (propia)	13 de noviembre de 2000	28 de febrero de 2001	Comedia	Misterio	Lunes 23:15h	Ficción propia (<i>La ley y la vida</i>)	Magazine (<i>Qué ocurrió</i>)
TVE	<i>El botones Sacarino</i>	1	8	55	Cartel	26 de diciembre de 2000	31 de enero de 2001	Comedia	Familiar	Martes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
Antena 3	<i>Abierto 24 horas</i>	1	34	35	Cartel	5 de enero de 2000	11 de septiembre de 2001	Comedia	Familiar	Miércoles 21:55h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Ficción propia (<i>Compañeros, repetición</i>)
Antena 3	<i>Policías, en el corazón de la calle</i>	6	83	90	Globomedia	11 de enero de 2000	16 de enero de 2003	Acción	Profesional (Policía)	Martes 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Entretenimiento (<i>Ver para creer</i>)
Antena 3	<i>Antivicio</i>	1	13	90	Zeppelin TV	18 de abril de 2000	9 de mayo de 2000	Acción	Profesional (Policía)	Martes 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Magazine (<i>El lugar del crimen</i>)
Antena 3	<i>Un chupete para ella</i>	2	27	60	Pedro Masó Producciones	17 de septiembre de 2000	14 de febrero de 2002	Comedia	Amor	Domingo 22h	Reality (<i>El Bus</i>)	Entretenimiento (<i>Show mach</i>)

Telecinco	<i>Hospital Central</i>	20	301	80	Videomedia	30 de abril de 2000	27 de diciembre de 2012	Drama	Profesional (Médico)	Domingo 21:30h	Informativo (<i>Informativos Telecinco</i>)	<i>Reality (Gran Hermano)</i>
Telecinco	<i>El grupo</i>	1	11	70	Estudios Picasso y Globomedia	17 de septiembre de 2000	7 de enero de 2001	Drama	Profesional (Médico)	Domingo 21:30h	Informativo (<i>Informativos Telecinco</i>)	Película

2001												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Academia de baile Gloria</i>	1	16	60	José Frade Producciones Cinematográficas S.A.	8 de marzo de 2001	28 de junio de 2001	Comedia	Familiar	Jueves 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>Agente 700</i>	1	8	30	Zeppelin TV	7 de septiembre 2001	28 de octubre de 2001	Comedia	Familiar	Viernes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Humor (<i>Gracias Miguel</i>)
TVE	<i>Mi teniente</i>	1	5	60	Calleja-Galiardo	11 de septiembre de 2001	9 de octubre de 2001	Acción	Profesional (Guardia Civil)	Martes 22:35h	Fútbol	Debate (<i>Esta es mi historia</i>)
TVE	<i>Cuéntame cómo pasó</i>	20	358	80	Grupo Ganga	13 de septiembre de 2001	en antena	Drama	Historia - Familiar	Jueves 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
Antena 3	<i>Dime que me quieres</i>	1	13	30	Cartel	11 de enero de 2001	27 de marzo de 2001	Comedia	Amor	Jueves 21:55h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Informativo (<i>Alerta 112</i>)
Antena 3	<i>Papá</i>	1	5	40	Compañía de Ideas para el Éxito (CEDIPE)	18 de enero de 2001	8 de febrero de 2001	Comedia	Familiar	Jueves 23:10h	Ficción propia (<i>Dime que me quieres</i>)	Informativo (<i>Alerta 112</i>)
Telecinco	<i>Moncloa ¿dígame?</i>	1	13	40	El Terrat	10 de enero de 2001	1 de abril de 2001	Comedia	Profesional (Político)	Miércoles 22h	<i>Access prime time</i> humor (<i>El Informal</i>)	<i>Late show</i> (<i>Crónicas Marcianas</i>)
Telecinco	<i>Abogados</i>	1	7	60	BocaBoca	26 de abril de 2001	24 de mayo de 2001	Drama	Profesional (Abogado)	Jueves 22h	<i>Access prime time</i> humor (<i>El Informal</i>)	<i>Late show</i> (<i>Crónicas Marcianas</i>)

2002												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Ana y los 7</i>	5	92	60	Starline	18 de marzo de 2002	30 de mayo de 2005	Comedia + Drama	Familiar	Lunes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	<i>Reality (Operación Triunfo)</i>
Antena 3	<i>Un paso adelante</i>	6	84	80	Globomedia	8 de enero de 2002	24 de abril de 2005	Comedia + Drama	Juvenil, Musical	Martes 21:55h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Magazine (<i>Abierto al anochecer</i>)
Antena 3	<i>A medias</i>	1	10	45	Qüid	10 de julio de 2002	28 de agosto de 2002	Comedia	Familiar	Miércoles 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Película
Telecinco	<i>Javier ya no vive solo</i>	2	26	70	Globomedia	13 de enero de 2002	6 de abril de 2003	Comedia	Familiar	Domingo 21:30h	Informativo (<i>Informativos Telecinco</i>)	<i>Late night (La noche con... Fuentes y cia)</i>

2003												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>La vida de Rita</i>	1	13	75	Tesaurus	7 de enero de 2003	4 de febrero de 2003	Comedia	Familiar	Martes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Ficción Extranjera (<i>Urgencias</i>)
Antena 3	<i>London Street</i>	1	13	60	Cartel - Eduardo Campoy	7 de enero de 2003	17 de enero de 2003	Comedia	Juvenil	Martes 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Reality (<i>Ponte en mi lugar</i>)
Antena 3	<i>Código fuego</i>	1	19	80	Cartel - Eduardo Campoy	15 de enero de 2003	26 de febrero de 2003	Acción	Profesional (Bomberos)	Miércoles 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Magazine (<i>Sin noticias de...</i>)
Antena 3	<i>Un lugar en el mundo</i>	1	5	75	Boomerang TV	6 de abril de 2003	4 de mayo de 2003	Comedia, Drama	Familiar	Domingo 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Talk show (<i>Hay una carta para ti</i>)
Antena 3	<i>El pantano</i>	1	9	75	BocaBoca	22 de abril de 2003	6 de mayo de 2003	Drama	Misterio	Martes 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Ficción propia (<i>Policías</i>)
Antena 3	<i>Aquí no hay quien viva</i>	5	90	60	Miramón Mendi	7 de septiembre de 2003	6 de julio de 2006	Comedia	Familiar	Domingo 21:30h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Película
Telecinco	<i>Una nueva vida</i>	1	5	120	Ida y Vuelta (Boomerang)	4 de marzo de 2003	16 de abril de 2003	Drama	Medico	Martes 22h	Access prime time humor (<i>Pecado Original</i>)	Late show (<i>Crónicas Marcianas</i>)
Telecinco	<i>Los Serrano</i>	8	147	105	Globomedia	22 de abril de 2003	17 de julio de 2008	Comedia, Drama	Familiar	Martes 22h	Access prime time humor (<i>Pecado Original</i>)	Late show (<i>Crónicas Marcianas</i>)

2004												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Paco y Veva</i>	2	18	75	TVE (propia)	8 de enero de 2004	29 de octubre de 2004	Comedia	Amor + Musical	Jueves 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Ficción Extranjera (<i>El ala oeste de la Casa Blanca</i>)
TVE	<i>Diez en Ibiza</i>	1	13	80	Alcacyl S.L y Ficción y Programas S.A.	31 de mayo de 2004	10 de agosto de 2004	Comedia	Familiar	Lunes 22:10h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Magazine (<i>Carta de Ajuste</i>)
TVE	<i>¿Se puede?</i>	1	13	65	José Frade	3 de julio de 2004	25 de septiembre de 2004	Comedia	Familiar	Sábado 23h	Informativo (<i>Informe Semanal</i>)	Ficción Propia (<i>Grandes series de TVE</i>)
Antena 3	<i>Casi perfectos</i>	2	23	60	Globomedia	29 de enero de 2004	14 de enero de 2005	Comedia	Familiar	Jueves 21:55h	Concurso (<i>¿Hay Trato?</i>)	Ficción extranjera (<i>Sin Rastro</i>)
Antena 3	<i>Mis adorables vecinos</i>	4	62	95	Globomedia	11 de abril del año 2004	21 de mayo de 2006	Comedia	Familiar	Domingo 21:55h	Ficción extranjera (<i>Los Simpson</i>)	<i>Talk show (Hay una carta para ti)</i>
Antena 3	<i>El inquilino</i>	1	13	60	Calcon (Cartel)	5 de septiembre de 2004	28 de noviembre de 2004	Comedia	Amistad	Domingo 22h	Ficción extranjera (<i>Los Simpson</i>)	Película
Telecinco	<i>Los 80</i>	1	6	105	BocaBoca	8 de septiembre de 2004	12 de octubre de 2004	Drama	Historia - Familiar	Miércoles 22h	<i>Access prime time humor (Pecado Original)</i>	<i>Late show (TNT)</i>

2005												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Al filo de la ley</i>	1	13	65	Plural Entertainment	31 de marzo de 2005	30 de junio de 2005	Drama	Profesional (Abogado)	Jueves 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Magazine (<i>Con dos rombos</i>)
TVE	<i>Abuela de verano</i>	1	13	75	Rodar y Rodar	6 de septiembre de 2005	29 de noviembre de 2005	Comedia	Familiar	Martes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Ficción extranjera (<i>Mujeres desesperadas</i>)
Antena 3	<i>Lobos</i>	1	5	95	Videomedia	9 de enero de 2005	3 de febrero de 2005	Drama	Profesional (Policía)	Domingo 21:55h	<i>Access prime time</i> humor (<i>Hommo Zapping</i>)	Reality (<i>El equipo G</i>)
Antena 3	<i>A tortas con la vida</i>	2	28	120	Miramón Mendi	30 de agosto de 2005	6 de mayo de 2006	Comedia	Familiar	Martes 21:45h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	<i>Late night</i> (<i>Buenafuente</i>)
Antena 3	<i>Los hombres de Paco</i>	9	117	105	Globomedia	9 de octubre de 2005	19 de mayo de 2010	Comedia	Profesional (Policía)	Domingo 22h	<i>Access prime time</i> humor (<i>Mire usted</i>)	Talk show (<i>De vez en cuando la vida</i>)
Cuatro	<i>7 días al desnudo</i>	1	10	55	Videomedia	22 de diciembre de 2005	16 de febrero de 2006	Comedia	Profesional (Periodista), Amor	Jueves 22h	<i>Access prime time</i> humor (<i>El guñol de Canal +</i>)	Ficción extranjera (<i>Anatomía de Grey</i>)
Telecinco	<i>Aída</i>	10	237	75	Globomedia	16 de enero de 2005	9 de junio de 2014	Comedia	Familiar	Domingo 22h	Entretenimiento (<i>TV TOP</i>)	Ficción propia (<i>Siete vidas</i>)
Telecinco	<i>Motivos personales</i>	2	27	90	Ida y Vuelta Producciones	1 de febrero de 2005	13 de diciembre de 2005	Drama	Misterio	Martes 22h	<i>Access prime time</i> humor (<i>Pecado Original</i>)	Reality (<i>U-24</i>)
Telecinco	<i>Maneras de sobrevivir</i>	1	13	60	Vértice 360 y Telespán	17 de julio de 2005	16 de octubre de 2005	Comedia	Familiar	Domingo 23h	Ficción propia (<i>Siete vidas</i>)	<i>Late night</i> (<i>La noche con... Fuentes y cia</i>)

2006												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Fuera de control</i>	1	12	60	Globomedia	26 de enero de 2006	8 de septiembre de 2006	Comedia	Familiar	Jueves 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Humor (<i>Splunge</i>)
TVE	<i>Con dos tacones</i>	1	11	100	BocaBoca	23 de marzo de 2006	13 de junio de 2006	Comedia	Amistad	Jueves 22:50h	Ficción extranjera (<i>Mujeres desesperadas</i>)	<i>Late show</i> (<i>Con Arús... Tag</i>)
Antena 3	<i>Divinos</i>	1	5	70	El Terrat	3 de julio de 2006	10 de julio de 2006	Comedia	Profesional (Periodista)	Lunes 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Reportajes (7 días, 7 noches)
Antena 3	<i>Ellas y el sexo débil</i>	1	3	90	BocaBoca	20 de septiembre de 2006	2 de octubre de 2006	Comedia	Amor	Miércoles 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Humor y deportes (<i>Territorio Champiñón</i>)
Antena 3	<i>Manolo y Benito Corporeision</i>	1	12	60	Drive TV	25 de diciembre de 2006	12 de marzo de 2007	Comedia	Profesional (Albañil)	Lunes 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Película
Cuatro	<i>Los simuladores</i>	2	17	60	Notro Films	26 de marzo de 2006	21 de enero de 2007	Comedia	Misterio	Domingo 21:55h	Ficción extranjera (<i>Friends</i>)	Reportajes (<i>Cuarto Milenio</i>)
Cuatro	<i>Génesis, en la mente del asesino</i>	2	22	65	Ida y Vuelta	3 de mayo de 2006	22 de abril de 2007	Acción	Profesional (Policía)	Miércoles 22h	<i>Access prime time</i> humor (<i>El guiñol de Canal +</i>)	Reportajes (<i>Cuatro X Cuatro</i>)
Cuatro	<i>Matrimonio con hijos</i>	1	30	25	Sony	14 de mayo de 2006	octubre de 2006	Comedia	Familiar	Domingo 21:30h	Informativo (<i>Noticias Cuatro</i>)	Ficción extranjera (<i>Entre fantasmas</i>)
Cuatro	<i>El mundo de Chema</i>	1	11	40	Yorókobi	18 de septiembre de 2006	2 de diciembre de 2006	Comedia	Amistad	Lunes 21:55h	Entretenimiento (<i>El zapping de surfers</i>)	Deportes (<i>Maracaná 06</i>)

Telecinco	<i>Tirando a dar</i>	1	5	105	Estudios Picasso y Neovisión	23 de abril de 2006	8 de agosto de 2006	Comedia	Profesional (Oficinista)	Domingo 22h	Entretenimiento (TV TOP)	Ficción extranjera (<i>Mentes Criminales</i>)
La Sexta	<i>Mesa para cinco</i>	1	14	55	Globomedia	11 septiembre de 2006	octubre de 2006	Comedia + Drama	Familiar	Lunes 21:50h	Ficción propia (SMS)	Humor (<i>Los irrepetibles de Amstel</i>)

2007												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Como el perro y el gato</i>	1	4	75	Prime Time Communications	24 de mayo de 2007	31 de mayo de 2007	Comedia	Familiar	Jueves 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>Herederos</i>	3	36	70	Cuarzo Producciones	25 de septiembre de 2007	3 de febrero de 2009	Drama	Misterio	Martes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Informativo (<i>Hijos Desaparecidos</i>)
TVE	<i>Desaparecida</i>	1	13	90	Grupo Ganga	3 de octubre de 2007	30 de enero de 2007	Drama	Misterio, Profesional (policía)	Miércoles 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Debate (59 segundos)
Antena 3	<i>Círculo rojo</i>	1	12	90	Ida y Vuelta Producciones	7 de mayo de 2007	23 de julio de 2007	Drama	Misterio	Lunes 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	<i>Reality (Cambio Radical)</i>
Antena 3	<i>El internado</i>	7	71	75	Globomedia	24 de mayo de 2007	13 de octubre de 2010	Drama	Misterio	Jueves 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Ficción extranjera (<i>Sin Rastro</i>)
Antena 3	<i>Quart, el hombre de Roma</i>	1	6	90	Endemol y Origen PC	4 de septiembre de 2007	8 de octubre de 2007	Drama	Misterio	Martes 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	<i>Talk show (Si yo fuera tu)</i>
Antena 3	<i>La familia Mata</i>	3	36	75	Notro Films	17 de septiembre de 2007	16 de marzo de 2009	Comedia	Familiar	Lunes 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Entretenimiento (<i>Videos por un tubo</i>)
Antena 3	<i>El síndrome de Ulises</i>	3	26	75	FicciON TV	9 de octubre de 2007	5 de octubre de 2008	Comedia	Profesional (medico)	Martes 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Debate (360 grados)
Cuatro	<i>Cuenta atrás</i>	2	29	60	Globomedia	8 de mayo de 2007	1 de mayo de 2008	Acción	Profesional (policía)	Martes 23:10h	Ficción extranjera (<i>House</i>)	<i>Late show (Noche Hache)</i>
Cuatro	<i>Cuestión de sexo</i>	3	34	80	Notro Films	25 de septiembre de 2007	23 de abril de 2009	Comedia	Amor	Martes 22h	<i>Access prime time humor (El hormiguero)</i>	Ficción extranjera (<i>House</i>)

Cuatro	<i>Gominolas</i>	1	8	60	Globomedia	6 de noviembre de 2007	18 de diciembre de 2007	Comedia	Amistad	Martes 22:15h	<i>Access prime time</i> humor (<i>El hormiguero</i>)	Ficción propia (<i>Cuestión de sexo</i>)
Telecinco	<i>MIR</i>	2	26	75	Videomedia	10 de enero de 2007	abril de 2009	Drama	Profesional (médico)	Miércoles 22h	Ficción propia (<i>Camera Café</i>)	<i>Late show</i> (TNT)
Telecinco	<i>La que se avecina</i>	11	141	105	Alba Adriática (2007-2010) - Grupo Infinita (2010-2013) - Contubernio1 (2013-)	22 de abril de 2007	en antena	Comedia	Familiar	Domingo 23h	Ficción propia (<i>Aída</i>)	<i>Reality</i> (<i>Supervivientes</i>)
Telecinco	<i>Hermanos y detectives</i>	2	26	60	Eyeworks-Cuatro Cabezas	4 de septiembre de 2007	25 de agosto de 2009	Comedia	Familiar, Profesional (policía)	Martes 22h	Ficción propia (<i>Escenas de matrimonio</i>)	Ficción extranjera (<i>Jericho</i>)
Telecinco	<i>RIS Científica</i>	1	13	105	Videomedia	23 de septiembre de 2007	18 de diciembre de 2009	Acción	Profesional (policía)	Domingo 22h	Ficción propia (<i>Escenas de matrimonio</i>)	<i>Reality</i> (<i>Gran Hermano</i>)

2008												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>La Señora</i>	3	39	75	Diagonal TV	6 de marzo de 2008	18 de enero de 2010	Drama	Historia, Amor	Jueves 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
TVE	<i>Plan América</i>	1	6	105	Notro TV	7 de abril de 2008	15 de agosto de 2008	Drama	Profesional (medico)	Lunes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Debate (59 segundos)
TVE	<i>Fuera de lugar</i>	1	11	95	Cuarzo Producciones	5 de mayo de 2008	31 de agosto de 2008	Comedia	Familiar	Lunes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Entretenimiento (<i>Dancin Chiki Chiki</i>)
TVE	<i>Guante blanco</i>	1	8	120	Bambú Producciones	15 de octubre de 2008	31 de octubre de 2008	Acción	Profesional (policía)	Miércoles 22:30h	Fútbol	Debate (59 segundos)
Antena 3	<i>Física o química</i>	7	77	105	Ida y Vuelta	4 de febrero de 2008	13 de junio de 2011	Comedia + Drama	Juvenil	Lunes 22:15h	Entretenimiento (<i>Al pie de la letra</i>)	Reportajes (<i>El solitario</i>)
Antena 3	<i>LEX</i>	1	16	75	Globomedia	5 de junio de 2008	21 de diciembre de 2008	Comedia + Drama	Profesional (abogado)	Jueves 22:30h	Entretenimiento (<i>Al pie de la letra</i>)	Debate (360 grados)
Antena 3	<i>700 euros, diario secreto de una call girl</i>	1	16	105	Diagonal TV	29 de julio de 2008	23 de septiembre de 2008	Drama	Misterio	Martes 22:30h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Reportajes (<i>GPS, testigo directo</i>)
Antena 3	<i>Cazadores de hombres</i>	1	8	90	Mundo Ficción	7 de octubre de 2008	25 de noviembre de 2008	Acción	Profesional (policía)	Martes 22:15h	Entretenimiento (<i>Al pie de la letra</i>)	Reportajes (<i>El rastro del crimen</i>)
Antena 3	<i>Generación d.F. (después de Franco)</i>	1	6	90	Boomerang Cine	17 de noviembre de 2008	diciembre de 2008	Comedia	Amor	Lunes 00h	Ficción propia (<i>Física o química</i>)	Entretenimiento (<i>Impacto total</i>)
Telecinco	<i>Sin tetas no hay paraíso</i>	3	43	75	Grundy Televisión	9 de enero de 2008	20 de diciembre de 2009	Drama	Amor	Miércoles 22h	Ficción propia (<i>Escenas de matrimonio</i>)	Entretenimiento (<i>Caiga quien caiga</i>)

2009												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Águila Roja</i>	9	116	115	Globomedia	19 de febrero de 2009	27 de octubre de 2016	Aventuras	Historia	Jueves 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Entrevistas (<i>En noches como esta</i>)
TVE	<i>Pelotas</i>	2	24	90	El Terrat	23 de febrero de 2009	7 de junio de 2010	Comedia + Drama	Familiar	Lunes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Reportajes (<i>Espanoles por el mundo</i>)
TVE	<i>UCO (Unidad Central Operativa)</i>	1	13	110	Grupo Ganga	28 de mayo de 2009	14 de junio de 2009	Acción	Profesional (policía)	Jueves 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Entrevistas (<i>En noches como esta</i>)
TVE	<i>Los misterios de Laura</i>	32	19	105	Boomerang TV	27 de julio de 2009	en antena	Comedia + Drama	Misterio, Profesional (policía)	Lunes 22h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
Antena 3	<i>Doctor Mateo</i>	5	54	120	Notro Films	22 de febrero de 2009	17 de julio de 2011	Comedia + Drama	Profesional (medico)	Domingo 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Reality (<i>La vuelta al mundo</i>)
Antena 3	<i>La chica de ayer</i>	1	8	90	Ida y Vuelta	26 de abril de 2009	14 de junio de 2009	Ciencia Ficción	Historia	Domingo 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Ficción extranjera (<i>Sin rastro</i>)
Antena 3	<i>90-60-90, diario secreto de una adolescente</i>	1	16	120	Diagonal TV	7 de septiembre de 2009	26 de octubre de 2009	Drama	Juvenil	Lunes 22h	Informativo (<i>Noticias 2</i>)	Ficción propia (<i>700 euros</i>)
Cuatro	<i>Hay alguien ahí</i>	2	26	90	Plural Entertainment	16 de marzo de 2009	8 de abril de 2010	Ciencia Ficción	Misterio	Lunes 22:15h	Access prime time humor (<i>El hormiguero</i>)	Ficción extranjera (<i>Terror en estado puro</i>)
Telecinco	<i>¡A ver si llego!</i>	1	6	105	Alba Adriática	25 enero de 2009	22 febrero de 2009	Comedia	Familiar	Domingo 22:15h	Ficción propia (<i>Escenas de matrimonio</i>)	Corazón (<i>Rojo y Negro</i>)
Telecinco	<i>Acusados</i>	2	26	105	Ida y Vuelta	28 enero de 2009	22 de abril de 2010	Drama	Profesional (abogado)	Miércoles 22:15h	Ficción propia (<i>Escenas de matrimonio</i>)	Concurso (<i>El juego de tu vida</i>)
Telecinco	<i>De repente, los Gómez</i>	1	2	105	Sony Producciones	14 de octubre de 2009	21 de octubre de 2009	Comedia	Familiar	Miércoles 21:45h	Informativo (<i>Informativos Telecinco</i>)	Entretenimiento (<i>G20</i>)

2010												
Cadena	Título	Nº temporadas	Nº capítulos	Duración capítulo (minutos)	Productora	Fecha de estreno	Fecha fin de emisión	Género	Tipo de contenido	Día emisión (estreno)	Programa de antes (estreno)	Programa de después (estreno)
TVE	<i>Gran Reserva</i>	3	42	95	Bambú Producciones	15 de abril de 2010	8 de abril de 2013	Drama	Misterio, Amor	Jueves 22:15h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Reportajes (<i>50 años de...</i>)
TVE	<i>Las chicas de oro</i>	1	25	50	Alba Adriática	13 de septiembre de 2010	6 de diciembre de 2010	Comedia	Amistad	Lunes 22:15h	Informativo (<i>Telediario 2</i>)	Película
Antena 3	<i>Los protegidos</i>	3	41	105	Boomerang TV	12 de enero de 2010	13 de junio de 2012	Ciencia Ficción	Familiar	Martes 22:15h	Ficción propia (<i>Padres</i>)	Reportajes (<i>A fondo. Zona cero</i>)
Antena 3	<i>Gavilanes</i>	2	26	75	Gestmusic Endemol	19 de abril de 2010	22 de febrero de 2011	Drama	Amor	Lunes 22:15h	Humor (<i>El club del chiste</i>)	Corazón (<i>Informe DEC</i>)
Antena 3	<i>Hispania, la leyenda</i>	3	20	105	Bambú Producciones	25 de octubre de 2010	25 de junio de 2012	Aventuras	Historia	Lunes 22:15h	Humor (<i>El club del chiste</i>)	Reportajes (<i>Informe 3</i>)
Telecinco	<i>La pecera de Eva</i>	4	260	45	Isla Producciones	10 de enero de 2010	7 de febrero de 2010	Drama + Comedia	Juvenil	Domingo 21:45h	Informativo (<i>Informativos Telecinco</i>)	Ficción propia (<i>El pacto</i>)
Telecinco	<i>Supercharly</i>	1	5	105	Grundy Producciones	1 de agosto de 2010	29 de agosto de 2010	Comedia	Familiar	Domingo 23h	Ficción propia (<i>Aída</i>)	Reportajes (<i>Infiltrado</i>)
Telecinco	<i>Tierra de lobos</i>	3	42	105	Multipark Ficción y Boomerang TV	29 de septiembre de 2010	15 de enero de 2014	Aventuras	Historia, Amor	Miércoles 22:30h	Entretenimiento (<i>Vuélveme loca</i>)	Reality (<i>Resistiré, ¿vale?</i>)